STORIA

DELLA

PITTURA IN ITALIA

STORIA

DELLA

PITTURA IN ITALIA.

STORIA

DELLA

PITTURA IN ITALIA

DAL SECOLO II AL SECOLO XVI

PER

G. B. CAVALCASELLE E J. A. CROWE.

VOLUME PRIMO.

DAI PRIMI TEMPI CRISTIANI FINO ALLA MORTE DI GIOTTO.

Con 25 incisioni.

SECONDA EDIZIONE CON AGGIUNTA DI UN' APPENDICE.

FIRENZE.
SUCCESSORI LE MONNIER.

1886.

ILLUSTRAZIONI AL PRIMO VOLUME.

PREFAZIONE.

Non è intendimento nostro diffonderci sulla importanza del soggetto che siamo per trattare in quest' opera; nè abbiamo speranza di cattivarci l' animo del lettore con racconti simili a quelli del Vasari, copiosi, variati, coloriti di vivaci tinte locali, e dettati col bello e classico stile che rende meglio pregevoli le pagine di quel grande Storico delle arti nostre; oppure con la narrativa concisa insieme e chiara che tanto alletta nel Lanzi, o di altri scrittori che di entrambi furono imitatori o seguaci. Bensì noi crediamo che lo studio ed il vicendevole confronto delle opere d' arte, e di una scuola con l' altra nelle diverse epoche, non che la scoperta di nuovi documenti, abbiano arricchita la storia dell' arte italiana con tale congerie di notizie, che una nuova edizione del Vasari, quantunque fornita di molte e copiose aggiunte, non potrebbe corrispondere alle domande che giustamente si fanno ai nostri giorni. Che a tali condizioni siasi per noi pienamente soddisfatto, non pretendiamo affermarlo; ma il lavoro che offriamo al pubblico è tuttavia un onesto e serio sforzo tendente a questo scopo. Neppure parleremo dei motivi che ci hanno suggerito la disposizione data al lavoro, come non ricorderemo le sorgenti, dalle quali attingemmo i documenti, nella fiducia che ci basti, riguardo al primo punto,

dichiarare che la materia si andava di per sè accomodando nel modo che la presentiamo; e riguardo al secondo, che molti essendoci stati cortesi di aiuti, la enumerazione di tutti ad uno ad uno eccederebbe lo spazio, di cui possiamo disporre. Valga questa dichiarazione a giustificarci appo i cortesi, a' quali testimoniamo la nostra viva gratitudine.

Londra, 1864.

D.S. — È debito d' Autore l' adoperarsi a migliorare il proprio lavoro ogni qualvolta se ne dia al pubblico una nuova edizione, e tanto più grande è questo debito allorquando dall' una all' altra edizione siano decorsi dieci anni. Il presente libro, che non venne scritto a fine di lettura piacevole, è stato anche ampliato nelle descrizioni, le quali divennero per questo più lunghe, e pur troppo più faticose. Ma quando ci trovammo nel bivio, o di darle in ristretto sommario, o tutte con diffuse particolarità, ci siamo tenuti all' ultimo partito, come quello che in cotale materia mette chi legge in istato di valutare da sè l' opera, e lo svolgimento progressivo dell' arte nostra. Il lettore dovrà quindi risentire in parte quella fatica che noi abbiamo sostenuta nella ricerca e nello studio delle opere d' arte per preparare il materiale necessario.

Esporre i fatti, e mettere il lettore in grado di accertarli di per sè, e renderlo, per così dire, giudice nella questione, è stato il nostro intendimento.

Roma, 1874.

CAPITOLO PRIMO.

DELL' ARTE CRISTIANA PRIMITIVA FINO ALLA FINE DEL SECOLO SESTO.

A Roma, eziandio ne' giorni più belli, le arti figurative non raggiunsero quella perfezione di tipi che vediamo nell' arte greca. Già la statuaria e la pittura, prima ancora del tempo degli Antonini, aveano cominciato a discendere da quella altezza, alla quale erano salite durante la grande epoca imperiale. Sebbene però le arti andassero via via decadendo e degenerando, pure serbavano ancora tanto di vita da poter farsi esempio e norma ad un' arte nuova, che, sotto la influenza del Cristianesimo, non più perseguitato, ma favorito, incominciava ad aprirsi una via con manifestazioni sue proprie.

Non è nostro intendimento di tener dietro all' arte classica, che piegava al tramonto, ma sì di seguire la pittura cristiana dal suo nascere nelle catacombe di Roma e di Napoli, accompagnandola per le sue fasi diverse di decadenza, finchè la vedremo, provando e riprovando, pigliare un modo suo proprio, indipendente, che si perfezionò con Giotto, col Ghirlandaio, e toccò il sommo con Raffaello.

L' avversione che aveano i primi cristiani a tutto ciò che era figurato, venne man mano scemando; talchè,

già nel secondo e nel terzo secolo, non si rifuggiva più dal rappresentare soggetti cristiani. Che se ancora stimavasi più che ardimento, profanazione, il ritrarre il Padre Eterno, senza riguardo figuravasi Gesù Cristo sotto la forma del buon Pastore o di Orfeo come simbolo, per gli effetti prodigiosi che la favola attribuiva al suono ed al canto di quel greco poeta. Ritratto una volta il Redentore sotto quelle forme, con un facile passo l' arte non tardò a riprodurne anche il Nascimento e la Passione, aiutandosi con le figure del Vecchio Testamento, alludenti alla narrazione evangelica. Se non che il predominio de' tipi e modi romani, sotto il quale operavano que' primi artisti, non permise che trasfondessero nelle loro figure quel sentimento devoto, o, con altre parole, quel non so che di religioso e celeste, che è l' espressione del Cristianesimo; la qual cosa distingue il periodo del così detto Rinascimento. Le opere loro quindi, per la influenza indicata, non sanno abbandonare le tradizioni pagane, che in questa o in quella guisa vi trapelano. Ritraggono, a mo' di esempio, il buon Pastore ombreggiato da pampini, fra i quali folleggia Cupido; dànno a Cristo la clamide, e la tunica alla sua madre Maria; coprono di pallio i Profeti; i pastori ed i Magi di abiti e berretti frigii. Nell' atteggiamento altresì, e nella disposizione delle figure mostrano di volere imitare, come possono, la grandiosità antica. Così mentre il Redentore ricorda alla lontana i lineamenti di Giove Olimpico, oppure di Apollo, i Profeti arieggiano in qualche modo a filosofi greci.

Le pareti adunque e le vôlte de' cupi e tortuosi anditi, dove i primi cristiani teneano i loro convegni, rozzamente intonacate, venivano dipinte da quegli artisti mezzo pagani a colori di tempera, chiari e vivaci, e le figure v' erano segnate a contorni arditi, lasciando

alla fantasia del riguardante di compierne coi particolari le forme. Per tal modo quelle dipinture hanno alcun che di classico; i gruppi rispondono a capello a modelli antichi, mentre la tecnica è rozza, incerta e superficiale.

San Calisto.

E questo è il carattere che offrono le pitture dei secoli secondo e terzo, come ad esempio può vedersi nella catacomba di San Calisto, precisamente nella stanza detta volgarmente *de' Pesci*. Ivi dunque la vôlta, elegantemente ripartita, è tutta dipinta dove a figure, dove a fogliame. Nel centro mirasi il buon Pastore ritto avente ai piedi due pecorelle, una per parte;[1] tutto entro un cerchio che viene rinchiuso da uno maggiore, contenente otto scompartimenti con dipinture, e diviso in forma di croce. Nei quattro scompartimenti della croce sono vestigia di teste femminee, una per ciascuno, mentre negli intermedii veggonsi altre simili teste, ma più grandi, il collo delle quali esce da un fiore attaccato col peduncolo al sottoposto fogliame. Partendo poi dal cerchio maggiore, il rimanente della vôlta è diviso da altri sedici ripartimenti disugualmente alternantisi, in uno de' quali vedesi ancora il buon Pastore che porta sulle spalle una pecora tenendola per le gambe con una mano. Esso sta ritto sovra un basamento che sorge dall' ornato a fogliame; ed a questo fa riscontro dal lato opposto altro simile buon Pastore. In due altri ripartimenti veggonsi invece due donne, l'una di contro all'altra, vestite all' antica, con le braccia alzate come a preghiera, e posanti egualmente sovra un piedestallo con ornamenti a fogliame.[2] Negli scompartimenti poi che

[1] Del buon Pastore non rimane che parte della testa, del braccio destro alzato e della mano e parte delle gambe. Delle due pecore altresì esistono solamente alcune traccie.

[2] Cristo da buon Pastore incontrasi pure sui sarcofagi, come in

formano la continuazione della croce, sono de' genii alati con emblemi pastorali in mano, mentre gli altri scompartimenti che li fiancheggiano, sono semplicemente dipinti a fogliami. Quanto poi al modo onde sono condotti codesti dipinti, si osserva che con facile, ma troppo rapida mano vennero eseguiti su fondo chiaro; talchè vi si scorge la poca cura, massime ne' particolari, nelle giunture e nell' estremità.

Questa stessa catacomba, nella stanza detta volgarmente *delle Pecorelle,* presenta altresì avanzi di pitture del secolo terzo e quarto, le quali sentono del modo di quelle già descritte. Nel mezzo della lunetta vedesi il buon Pastore ritto con una pecora sulle spalle e due ai piedi, una per parte, e con ai lati due figure virili di profilo, perchè l' una è rivolta a destra, e l' altra a sinistra, e con le braccia tese all' acqua che cade dall' alto. Ai piedi di esse è pure una pecora, ed ai lati del buon Pastore s' innalzano degli alberi.[1]

Nel dipinto più sotto, assai danneggiato, si può riconoscere ancora Mosè, che sciogliesi i sandali all' ingiunzione di Dio, il quale è rappresentato dalla mano, che scorgesi in alto. Lì presso ritorna in campo quel legislatore e condottiero degli Ebrei, ma in atto di percuotere colla verga la rupe e farne scaturire l' acqua, mentre uno accorre a dissetarvisi.

Un' apertura semicircolare, che si praticò nel muro, vi distrusse quasi interamente un altro quadro, talchè della figura virile nel mezzo, che vedesi di fronte, resta

quello al N. 76 del Camposanto di Pisa, dove il Redentore, che tiene dell' Apollo, è ritratto giovane, senza barba e coi piedi entro sandali, quale mostrasi qui.

[1] Un foro che si fece trasversalmente nella parete, tagliò in alto le due figure, nè lasciò del buon Pastore che parte della faccia, e qualche cosa della testa dell' animale, mentre di sotto si veggono le gambe di esso buon Pastore col lembo della tunica.

solo la parte inferiore: le altre due figure ai lati, rivolte alla prima, sono pure assai guaste. Una di queste pare faccia una offerta, come sembrano indicare le ceste che sotto vi stanno. Il grave deperimento di cotesta pittura non permette d'indovinarne il soggetto vero con certezza. Siffatte composizioni, il movimento ed il vestire delle figure sentono del classico, sotto la influenza del quale, come già si notò, operavano questi artisti. Il colorito è caldo nè senza forza; bene determinate e spiccate le masse di luce e di ombra. Da queste composizioni rileviamo il processo tecnico in uso ne' secoli terzo e quarto, e non dispiacerà di conoscerlo. Si tenea dunque chiaro il fondo [1] e velavansi le carni di una tinta calda giallo-rossa; le ombre pure otteneansi con la tinta medesima, ma più cupa e piena, a larghe masse, lasciando i particolari, come gli occhi, il naso e la bocca, che segnavansi dipoi a rapidi tocchi scuri. Le vesti finalmente trattavansi coi tre colori fondamentali, l' azzurro cioè, il rosso ed il giallo, e con discreta intelligenza dell' effetto pittorico.

Se non si osava ancora rappresentare in età matura l' Uomo-Dio, non si aveva però scrupolo di riprodurlo bambino in grembo alla madre. Questa dai primi cristiani non era tenuta in quella altissima venerazione, onde venne più tardi onorata; ma non era senza culto, come dimostrano le pitture del terzo e quarto secolo, che la ritraggono seduta e in atto di ricevere le offerte dai Magi. Così appunto ci viene rappresentata in uno tra i più vetusti dipinti della catacomba di San Calisto, ed altro simile ne vediamo in quella di Sant' Agnese; sennonchè v' è di più, in alto e di fianco a Maria, la stella

Sant' Agnese.

[1] A ciò erano costretti per la poca luce che rischiarava quei sotterranei, onde far rilevare le figure.

che fu guida dei Magi.[1] Nè la Vergine però, nè il divino infante hanno per anco il nimbo intorno alla testa, venuto in uso più tardi. Nella vôlta ricompare il buon Pastore con una pecora in collo e due altre ai piedi, una per parte.

Santi Marcellino e Pietro.

Nella catacomba poi de' Santi Marcellino e Pietro s'incontra pure una Vergine col bambino e dello stesso periodo. Ella accoglie i donativi da due e non da tre Magi che le stanno uno per lato. Le figure qui sono più animate e di forme più svelte, specialmente la Madonna, alla quale i dolci lineamenti, l'elegante vestire e l'acconciatura de' capelli, con quel panno svolazzante, dànno ancor più del classico; pregi messi in rilievo dal colorito chiaro ed armonico.[2]

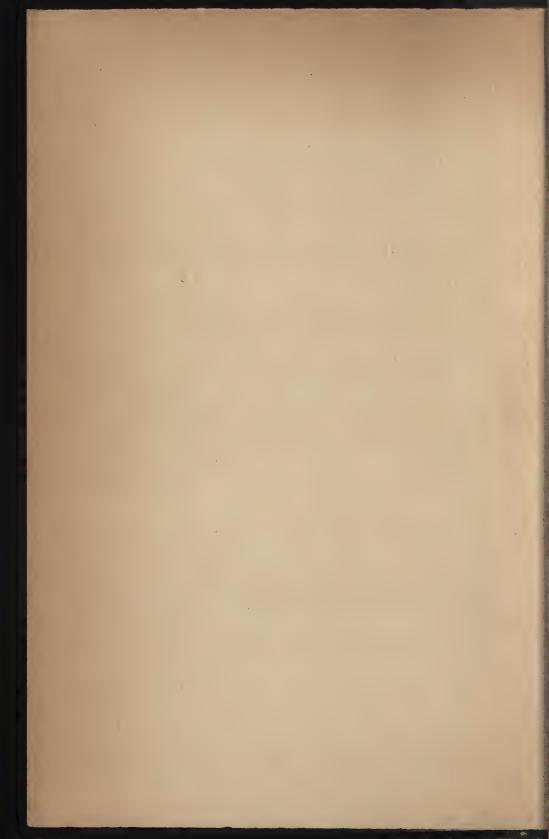
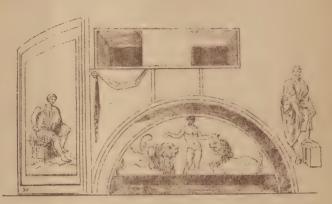
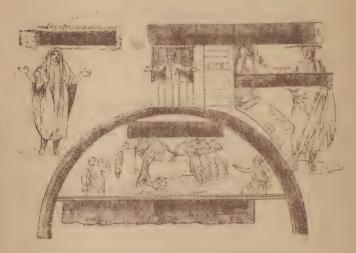
L'arte però, quale ci si mostrò fin qui, va a poco a poco decadendo nelle stesse catacombe, senza perdere affatto il suo carattere pagano. Le figure dove allargansi, dove allungansi oltre il dovere, e la condotta si fa meno accurata nel generale, e più negligente ne' particolari. Così nella cappella, volgarmente chiamata *la Rotonda*, nella catacomba di San Calisto, fra due alberi, ciascuno con due uccelli, è ritratto Orfeo, il quale col suono della lira traesi dietro le fiere, rappresentate qui da due leoni, là da due cammelli e da un toro, convenientemente disposti entro un' arcata intorno a lui, simbolo al certo di Cristo che con la fede trae alla sua sequela gli uomini, siano pure selvaggi. A sinistra poi sopra la nicchia semicircolare, ed alquanto più basso, sta ritto il profeta Michea, nobil figura, vestita all' antica e con un braccio mosso ad indicare con le dita la Vergine seduta nel mezzo col putto in grembo e addossata ad una semplice

San Calisto.

[1] La Vergine è in parte scomparsa, e quasi per intero il bambino; come perì la estremità inferiore dei tre Magi.

[2] Parte del putto è perita, ed altri guasti patì qua e là il dipinto.

Vol. I, pag. 6.

Pitture nella catacomba di San Calisto a Roma, rappresentanti Orfeo, il Profeta Michea, la Vergine col Bambino, e Moisè che fa scaturire le acque.

Pitture nella catacomba di San Calisto a Roma, rappresentanti Daniele fra i leoni, Giobbe e Mosè.

Pitture nella catacomba di San Calisto a Roma, rappresentanti Elia trasportato in cielo. Una figura in atto di pregare. Noè che guarda dall' arca. La resurrezione di Lazzaro.

costruttura. Le stavano dinanzi i Magi, che sono scomparsi, mentre dal lato opposto, e un po' più elevato di Michea, è Mosè che, pure ritto e vestito all' antica, fa zampillare l' acqua dalla rupe al tocco della verga. La parete attigua invece presenta entro egual nicchia, ritto e nudo, Daniele, colle braccia stese su due leoni, che mansueti e tranquilli si stanno uno per parte ai suoi piedi. La nicchia è sormontata da una specie di loggia a festoni, ed a sinistra dentro la stanza è uno seduto, forse Giobbe, ed a destra uno ritto, forse Mosè che, con un piede sopra un piccolo rialto, pare si voglia sciogliere i sandali. Di contro, entro una nicchia pure semicircolare, è Elia, figura assai guasta, che sovra una quadriga viene trasportato in cielo, mentre due, uno per banda, assistono maravigliati a quel viaggio prodigioso. Sopra la nicchia a sinistra vedesi ritta una donna con le braccia aperte; nel mezzo Noè che riguarda dalla finestra dell' arca mentre a lui ritorna la colomba col ramoscello di olivo: segue a destra Lazzaro che, chiamato da Cristo, sorge dal sepolcro. Sulla quarta parete finalmente rimangono soltanto i contorni di una figura, e nel tondo della vôlta deboli vestigia di altra pittura con un busto di Cristo. Esso ha i capelli partiti nel mezzo, ed ondeggianti giù per le spalle; ha baffi e breve barba che gli orna il mento e le guancie, ed un panno gli copre a pieghe la spalla sinistra.[1]

Aveano dunque i cristiani vinto lo scrupolo, onde

[1] Codeste pitture hanno sofferto assai, e fra breve scompariranno affatto. Anzi, dell'adorazione de' Magi nulla resta, tranne pochi segni di Maria. Al danno contribuirono in gran parte alcune sepolture aperte nelle pareti, le quali mutilarono Orfeo suonante, Elia trasportato in cielo, Mosè che trae l' acqua dalla rupe, Lazzaro resuscitato da Cristo, e via dicendo. Quanto poi alla tecnica onde sono condotti questi dipinti, essa non si discosta punto da quella già osservata. Il fondo è chiaro, rossigne le carni, e dello stesso colore pur le ombre, ma di tono alquanto più cupo.

erano prima rattenuti dal rappresentare le fattezze del Redentore nella sua età virile. Dal ritrarlo fanciullo in grembo alla madre si fece un passo più oltre, e lo si rappresentò solo; e questo che prima pareva sconveniente, diviene ora quasi meritorio. Si può credere che una pia falsificazione [1] abbia aiutato gli artefici di quei tempi nella difficoltà in cui erano di rappresentare il Salvatore. Vediamo dunque che l' antico fu sempre da essi furtivamente imitato. Così la testa ricciuta e senza barba del buon Pastore si andò via via tramutando dalla somiglianza con Apollo in quella di Giove, con barba più o meno copiosa, secondo il concetto dell' artista o del committente. Per simil ragione il mento ed i labbri qui sono spogli di peli, là velati, e la chioma, spartita nel mezzo, cade in onde di anella giù per il dosso.

Sotto questa forma transitoria, sempre reminiscenza dell'Apollo, il Redentore fu rappresentato nel quarto secolo e nel principio del quinto, nella stessa catacomba di San Calisto, nella cappella volgarmente detta *dei Quattro Evangelisti.* È un Cristo giovane, con corti e ricciuti capelli, senza barba, e vestito di tunica e manto con sandali ai piedi, vicino ai quali vedonsi tre papirii. Egli si presenta di fronte e con le braccia alzate; posa su di una sedia romana, e tiene nella sinistra un libro, mentre la destra è mossa a benedire. Gli stanno dappresso, due per parte, quattro figure, forse gli Evangelisti, anch' esse in abbigliamento classico, in vario e naturale atteggiamento, la prima delle quali, a manca del riguardante, con atto solenne accennando in alto alla stella, pare voglia simbolicamente significare il promesso Redentore, quale erasi rivelato ai sapienti di

[1] È questa la supposta lettera del console *Lentulus*, spesso ricordata dagli storici dell' età imperiale posteriore, come quella che ci dava il ritratto del Redentore.

Oriente.[1] Una semplice aureola, la prima che incontriamo nelle catacombe, e le iniziali greche del nome ne formano i soli distintivi.

Del rimanente, nulla per anco traspare dal suo aspetto di quell' abnegazione e di quel rassegnato abbandono, che tralucono dalle immagini del Redentore nel secolo decimoquarto. Quei primi artisti, come si può arguire dai dipinti, più o meno rozzi, nè sempre interi, nè col colorito loro, si mostrano inetti a figurare degnamente il Salvatore del mondo. Nel difetto di abilità e di sentimento, chiamarono all' uopo in aiuto le reminiscenze classiche, dalle quali erano signoreggiati. Accortisi poi della sconvenienza, cercarono il rimedio trascorrendo in altro errore. A dargli maestà ne manierarono la persona, e coll' allontanarsi dalle forme classiche, andarono via via perdendo altresì quel primo qualunque pregio di arte. Tal decadimento però non è ancora molto patente in un dipinto che incontrasi nella catacomba de' Santi Nereo ed Achilleo. Questo rappresenta la Vergine col putto, attorniata da quattro che le offrono donativi. La cosa è invece più manifesta in due dipinture, forse contemporanee, nella stessa catacomba, e precisamente dentro la cappella detta *de' Dodici Apostoli*. Una di esse ritrae il Salvatore in mezzo agli Apostoli, in parte guasti, affaccendati dentro la barca. Nell' altra poi è il buon Pastore portante in ispalla la pecorella trovata, in compagnia di altri pastori che guardano la greggia.

Santi Nereo ed Achilleo.

Fra le pitture delle catacombe[2] a Napoli, vedesi, coi caratteri di questo tempo, un busto di donna con le braccia stese e le mani aperte, dipinto entro una nic-

San Gennaro a Napoli.

[1] Il dipinto soffrì, scomparsa come è in parte la testa del Cristo, nè molto rimane della tunica rossa e del manto azzurro onde era vestito. Da quanto si può giudicare, schietta ne è la condotta, netto il colorito.

[2] Braccio sinistro, piano superiore.

chia. Dalla scritta, *Vitalia in pace,* dall'abito e dal panno che ne cuopre la testa e la persona, nonchè dalla movenza, si rileva essere questo un dipinto votivo.[1]

Un altro dipinto poi, coi busti dei Santi Pietro e Paolo, ha caratteri, i quali s'incontrano nelle opere della fine del secolo quinto, ed anco nel principiare del seguente. A dir vero queste due figure sentono pure dell'antico, e mostrano già fin d'allora fissati i tipi di que' due Apostoli. Difatti San Pietro è quale s'incontra poi di frequente; di aspetto severo, cioè, robusto della persona, di risentita e larga ossatura, di forme regolari, con barba piena e corti capelli, e vestito di tunica giallastra. San Paolo ha oblunga la testa, aperta la fronte e barba lunga che finisce in punta, ed indossa tunica azzurra. Entrambi, a segno di santità, hanno cinto il capo di aureola consistente in un semplice cerchio, e di sopra dai lati sono ancora visibili traccie di due monogrammi di Cristo.[2]

Da ultimo ricorderemo qui, benchè di epoca posteriore, un altro dipinto, il quale mostra i caratteri dello scorcio del sesto secolo, ed anco della prima metà del settimo. Esso rappresenta, entro una nicchia, nel mezzo, veduto di fronte, un giovane imberbe e con corti capelli, vestito della tunica e del manto, e con sandali ai piedi. Ha stese le braccia ed aperte le mani: il capo cinto d'aureola con entro il monogramma, avente ai lati l'*alfa*

[1] La testa, nel lato sinistro, e così, qua e là, varie parti della persona, hanno perduto alquanto il colore.

[2] Il tono locale delle carni è di tinta calda, della quale il pittore servivasi anche per le mezze tinte, e sopra sono stese le luci più vivaci e chiare. Le guancie e le labbra sono rossicce ed accese; le ombre fissate con tinte scuro-calde. Così nelle vesti, ove poi le forme delle pieghe sono indicate con pochi segni di tinta scura. Il tutto, come di solito, fatto in fretta, ma in modo risoluto, su fondo chiaro. Parte del collo e della spalla destra di San Pietro mancano di colore.

e l'*omega*, distintivo questo del Salvatore.[1] Ai lati di esso stanno due candelabri, uno per parte; ed alla sua diritta è una donna, pure di fronte, e colle braccia anch' essa stese e le mani aperte come a preghiera. È vestita pure all' antica. Dall' altra parte del Cristo vedesi una ragazza collo stesso costume e nella stessa movenza. Questa pittura è assai inferiore in tutto alle altre due, e nei caratteri e tipi più si scosta dall' arte pagana.[2]

I dipinti ricordati mostrano pure come l' arte, qui non meno che a Roma, sia andata coll'avanzar del tempo sempre decadendo.

Tal decadimento però non ebbe luogo con la rapidità che forse si potrebbe supporre. Le tradizioni classiche erano ancora troppo vive, nè sapevano gli artisti indursi ad abbandonarle affatto per sostituir loro altre forme che meglio rispondessero a soggetti cristiani. Di fatti noi troviamo la influenza di quelle tradizioni in pitture, che appartengono anco allo scorcio del secolo quinto ed a parte del seguente. Ne è prova, fra altro, la cappella irregolarmente rotonda de' Santi Marcellino e Pietro a Roma e con la vôlta a forno, nella catacomba che porta appunto il nome di que due Santi. Nella parte di sotto vedesi sopra un rialzo di terra l' Agnello, sotto i cui piedi scaturiscono i quattro fiumi. Esso Agnello ha sopra il capo il monogramma di Cristo, e l'*alfa* e l'*omega* entro il cerchio dell' aureola, ai lati della quale leggesi in alto metà per parte *Ior-dan.* Fiancheggiano l' Agnello da una banda i Santi Pietro e Gregorio; dall'altra Marcellino e Tiburzio, figure di profilo e lunghe, con piccole teste e con

Santi Marcellino e Pietro.

[1] Questo monogramma è quello che era in uso presso i Bizantini, e potrebbe anco essere questo lavoro di qualche pittore educato a quella scuola; il quale mostrerebbe qui un'arte non meno imperfetta di quella che vedesi nei lavori degli artisti nazionali di quel tempo.

[2] Al di fuori, attorno dell' arco, leggesi *Sancto Martyri Januario,* che sarebbe da ritenersi come una dedica.

piedi e mani mal disegnati, ma che pure ricordano l'antico che si va sempre più perdendo.

Nella parte superiore campeggia il Redentore, grande al naturale, e in mezzo agli apostoli Pietro e Paolo. Posa su sedia di forma romana e con cuscino; veste tunica e manto, e, come le altre figure, ha i sandali ai piedi. Tiene la destra alzata in atto di benedire, e nella manca un libro aperto ed appoggiato sul ginocchio sinistro. La testa va adorna di aureola formata da tre cerchii, e che presenta dai lati esternamente l'*alfa* e l'*omega*. Il giovanile aspetto, l'aperta e spaziosa fronte e gli occhi regolari gli dànno alcunchè di maestoso. La ricca capigliatura gli cade giù per la cervice e distendesi sulle spalle; lunga barba, e che finisce in punta, gli copre il mento. È uno de' migliori tipi che abbia saputo produrre il secolo sesto in sul tramontare, e che suppergiù riscontriamo anche nel rinascimento dell'arte al secolo decimoquarto. A dir vero le figure sono di soverchia lunghezza, come vi è dell'esagerato nelle mosse; difetti che dipendono in gran parte dalla natura del fondo, dove esse sono dipinte. Era difficile distribuire per bene su quelli spazii curvi e convergenti di vôlta ineguale una composizione, che accoppiasse disegno corretto a bel portamento ed a proporzioni regolari. Il modo di fare poi è il già ricordato, colori fluidi, vale a dire, tinta calda con ombre più forti su campo chiaro ed a rapidi tratti. [1]

I pittori aveano già da lunga pezza abbandonato que' sotterranei, dove prima operavano. Era già invalsa nell'alto clero la persuasione che il miglior mezzo di spegnere il paganesimo era quello di moltiplicare le immagini cristiane, e così si aperse a' pittori un nuovo e

[1] Qua e là in parte è svanito il colore, in parte manca affatto; il che ha luogo pure nella parte inferiore, rappresentante l'Agnello con Santi dai lati.

più largo campo. Da San Paolino, dal Magno Gregorio e da altri scrittori si raccolgono i motivi che indussero a volere abbellite le vecchie basiliche e le nuove chiese di sacre immagini e di storie figurate.

All'uopo si preferirono i mosaici quali opere più tenaci e durevoli. Siccome poi codesti lavori erano eseguiti in condizioni migliori, che non quelle de' primi dipinti negli intricati ed oscuri andirivieni delle catacombe; così presentano, per la maggiore comodità degli artisti, anche forme meno difettose e che più ritraggono delle classiche.

Battistero di Costantino.

I primi mosaici cristiani, che incontransi a Roma e nel rimanente d'Italia, non datano prima del quarto o del principiare del quinto secolo. [1] Quelli a Roma del Battistero che si ritiene fatto fabbricare da Costantino, ora chiamato chiesa di Santa Costanza, hanno il carattere di quel tempo.

Nel mezzo della lunetta a forno, sopra una delle porte, siede di faccia sul globo terraqueo Cristo, reggitore del mondo, vestito di tunica e coi piedi avvolti entro sandali. Nella mano sinistra tiene un libro chiuso appoggiato

[1] Nello stabilirne l'età, i critici, compreso l'acuto Rumohr, sono stati lungamente tratti in errore da un preteso mosaico del Museo cristiano del Vaticano, attribuendolo ai primi tempi del Cristianesimo. Rappresenta esso un busto del Salvatore veduto di profilo, colle classiche e regolari forme di greco filosofo, avente i lunghi e folti capelli spartiti nel mezzo della testa, e che scendono inanellati sulle spalle: il mento ha coperto da folta barba ondeggiante e prolissa; veste una tunica rossiccia con sopra un manto verde. Ma questa pretesa icone non è che un gesso dipinto a guisa di mosaico e fatto probabilmente sulle indicazioni della supposta lettera del console *Lentulus* surricordata.

Un dipinto nello stesso Museo, rappresentante l'ultima cena di Nostro Signore, non dà alcun appoggio alla critica, alterato com'è da restauri. Proviene esso dalla catacomba di San Sebastiano. Gli Apostoli, con in mezzo Nostro Signore, tutti in piccole proporzioni, stanno seduti ad una tavola in forma di ferro di cavallo. Il Salvatore ha nella sinistra un rotolo o papiro; colla destra, che tiene sollevata, tocca la mano del vicino apostolo, che in atto riverente gli sta davanti.

al ginocchio, e stende il braccio destro verso uno che riverente gli si accosta. Dietro questo, dal fondo, sorgono due palme, e sette dall' altra parte. Nel mezzo dell'altra lunetta ricompare il Redentore in piedi che con la destra benedice, mentre ad un vecchio ossequioso sporge con la sinistra un rotolo, dove si legge: *Dominus pacem dat.* Al vecchio fa riscontro, dal lato opposto, un altro personaggio, ritratto di profilo, che, con una mano alzata e come accennante, pure è rivolto a Cristo. Sul davanti del quadro sono alcune pecorelle, ed ai lati nel fondo due palme e due piccoli edificii, forse ad indicare Betlemme e Gerosolima, quasi i due termini della nascita e della morte del divino Promesso. In entrambi i mosaici la testa di Cristo è adorna di nimbo. La vôlta poi a botte è messa tutta all' intorno a viti con uva e pampini e con uccelli framezzo; viti, che, protendendosi verso il centro, formano coi tralci, a così dire, la cornice ad un busto. Da un lato qui veggonsi de' genii che vendemmiano, mentre altri guidano il carro col carico, tirato da buoi: dall' opposto lato altri genii raccolgono l'uva. Qua e là poi su per la volta vedonsi Amorini che suonano e danzano in mezzo ad ornati fatti a vasi con fiori, a uccelli, a frutta e va dicendo.

Codesto mosaico ha sofferto assai, e perdette molto della sua originalità dai restauri ripetuti in tempi diversi; e ne fu rifatta una parte a stucco dipinto. Contenti di questo cenno generale sui danni patiti, notiamo che il mosaico è composto di grossi dadi congegnati insieme un po' rozzamente. Sente per altro dell' antico, in specie ne' tipi, ne' caratteri, nelle forme, nelle movenze, nel vestire, negli ornati, come in generale nell' ordine e distribuzione. Le figure, benchè ritraggano del grave e pesante carattere dell' arte romana, pure sono con-

dotte con un certo fare largo e franco che ha del grandioso, come vedesi, più o meno, in tutte le opere di quel secolo. Di tal guisa, non altrimenti che nelle prime dipinture delle catacombe, si mesce il sacro al profano; indizio e prova che un concetto eguale diresse sì quei pittori che questi mosaicisti.

Battistero di Napoli.

Napoli pure offre un Battistero di forma ottagona irregolare e che finisce in cupola, il quale va adorno di mosaici dell' epoca costantiniana. Restaurati però come sono, dove a vero mosaico, dove a stucco colorato, non permettono se ne giudichi con fondamento sicuro, benchè in alcune parti si possa ciò fare meglio che non ne' descritti in Santa Costanza a Roma. [1]

Il muro adunque, nelle parti che servono di base alla cupola, va diviso in otto disuguali scompartimenti. Ne' quattro maggiori erano otto Profeti, a due a due, la metà de'quali è visibile ancora, mentre l' altra è guasta per guisa che la si può dire perita. Essi Profeti vedonsi con svariati movimenti, colle braccia alzate, chi in atto di offrir corone, chi fiori entro una coppa.[2] Ne' quattro minori, agli angoli, entro nicchie a forno, sono ritratti i simboli degli Evangelisti. L' Angelo è rappresentato in forma di uomo maturo e robusto, con ali e manto sulle spalle, e sormontato dalla stella sospesa sopra il suo capo. Nell' angolo opposto vedesi il leone pure alato, mentre gli altri due simboli sono in tale stato di rovina

[1] Il Battistero si chiama ora San Giovanni in Fonte. Da una vecchia iscrizione si raccoglie che fu costruito da Costantino nel 303; data che pure confermano le cronache di Santa Maria del Principio in Giovanni Villani. Per contrario un autore ben più recente, l'Assemanni, riporta la fabbrica all' età del vescovo Vincenzo, agli anni, cioè, che corrono dal 556 al 570. Il fare però de' mosaici milita più per la prima che per la seconda opinione. Vedi Luigi Catalani, *Le Chiese di Napoli,* vol. I, pag. 46 e segg. Napoli, 1845.

[2] Tra due di questi vedesi una testa di Cristo a colori, di epoca posteriore.

da non poterne tener conto. Attorno poi alle nicchie scorgonsi ancora qua e là parti di mosaico con animali pascolanti e qualche figuretta umana.

In quattro altri ripartimenti sono pure traccie di mosaici, che forse rappresentavano storie sacre. In un ultimo scompartimento in fine presso al centro della cupola, dove è il monogramma di Cristo, coll'*alfa* e l'*omega,* vedesi altro mosaico ornamentale a vasi con fiori ed uccelli dai lati, sorvolato da tenda attaccata al cerchio che racchiude il monogramma. Vi si aggiunsero più tardi qua e là pitture con soggetti della passione di Cristo che non fanno al caso nostro, nè meritano se ne parli.

La forma dell'edificio, il modo ond'è decorato, la varietà dei motivi, le belle movenze e l'abbigliamento classico de' Profeti, come la buona distribuzione de' lumi e delle ombre, ricordano le opere egregie dei tempi anteriori, e, per quanto si può giudicare dallo stato presente, s'accostano, ne'caratteri e nel processo, a quelli di Santa Costanza e ad altri che qui sotto descriveremo.

Santa Pudenziana.

Ora, tornando a Roma, ci fermeremo prima al mosaico che orna la curva dell'abside nella chiesa di Santa Pudenziana. Esso mosaico rappresenta Cristo sopra ricca sedia alla romana e con cuscino, la destra in atto di benedire, la sinistra con un libro aperto. Indossa tunica e manto all'antica, ed ha avvolti i piedi entro sandali. Il suo tipo e movimento, con forme nobili e regolari, hanno del grandioso. La ricca capigliatura, partita nel mezzo, gli scorre giù per le spalle, e folta barba gli copre il mento. Se si prescinde dalla grande aureola, che gli incorona la testa, rassomiglia a Giove, tanto ritrae dell'antico. Lo protegge, a così dire, una tenda che stendendosi di dietro gli arriva poco oltre alle spalle. Gli stanno

dai lati Santa Pudenziana e Santà Prassede, a lui rivolte in atto di offrire con una mano la corona del martirio, mentre con l' altra sembrano quasi raccomandargli le dieci figure di profilo che stanno loro di sotto, cinque per parte e rivolte pure al Salvatore. Nel fondo apresi un portico con templi e case dalle parti, e nel mezzo sorge una collina, sulla quale s'inalza la croce, attorniata dai simboli degli Evangelisti. Il cielo azzurro è sparso di nuvole rossiccie, lumeggiate in oro. Anche qui l' ordine e le forme delle figure, non meno che i caratteri, la foggia degli abiti, e gli stessi accessorii degli edificii e degli ornati ricordano il classico. Codesto mosaico pure non andò esente da restauri, talchè non possiamo giudicare di qual pregio propriamente fosse in origine. [1]

Santa Maria Maggiore.

I mosaici che ornano l'arco di trionfo e le pareti di sopra nella navata di mezzo di Santa Maria, eseguiti circa la metà del secolo quinto, sono fra le opere più importanti del tempo, a conferma di quanto osserviamo. Difatti essi meglio palesano come quelli artisti non facessero che seguire i modi, le forme e il vestire dell' arte pagana; talchè di cristiano hanno solamente il soggetto. Così veggonsi gli Angeli ritratti come Vittorie, i Santi della Bibbia quai Numi, e gli eserciti ebrei quali legioni romane.

L' arco trionfale presenta nel mezzo, sopra fondo dorato, un trono, chiuso entro ad un cerchio, ai lati del quale stanno due Profeti, uno per parte, col libro nella sinistra, e colla destra in atto di indicare il trono. Su-

[1] La più conservata è Santa Pudenziana, mentre la compagna sua, Santa Prassede, è tutta rifatta. I lineamenti stessi di Cristo furono ritoccati ed anche in parte le vesti, come alterate pure sono, più o meno, tutte le altre figure. Si aggiunga inoltre che, nella nuova forma che si diede alla Chiesa, vennero esse in parte nascoste da cornicioni di muro, e fu mutilato all' intorno il mosaico. De' quattro simboli de' Vangelisti intorno alla croce, l' Angelo è interamente nuovo, e più o meno restaurati gli altri tre, nè andonne esente eziandio il fondo.

periormente, su campo azzurro, vedonsi i simboli degli Evangelisti, e sotto al mosaico nel mezzo leggonsi le parole: *Sixtus episcopus plebi Dei.* Più basso, a sinistra di chi guarda, è rappresentata l'Annunziazione. Vedesi Maria nel mezzo, vestita alla romana e col diadema in capo:[1] siede essa sopra ricco seggio antico, con accanto un paniere di lana.[2] Viene sorpresa dall'Angelo, messaggero celeste, librato sopra di lei, con la diritta stesa in atto di farle l'annunzio. Dall'altro lato, sospesa in aria, sta la colomba, simbolo dello Spirito Santo. L'uno e l'altro staccano sul cielo azzurro. Ai lati della Madonna, in varie attitudini, stanno due angeli per parte. Alla sua sinistra vedesi un Angelo che si muove rivolto e colla mano alzata verso una figura di uomo che gli sta davanti, con una verga nella mano sinistra, tenendo l'altra alzata, in atto di pensare. Forse è questi Giuseppe rassicurato dall'Angelo. Chiudono questa scena due tempii, uno per parte; quello vicino a Giuseppe ha le cortine alzate e dentro vedesi la lampada: dietro alle figure nel fondo è tesa una tenda dorata. Di sotto viene l'Adorazione de' Magi. Il divino infante vedesi seduto su di un ricco trono, col capo sormontato da piccola croce e contornato d'aureola. Dietro gli stanno quattro angeli benedicenti. Alla sua sinistra vedesi una donna seduta, tutta avvolta nel manto, la quale pensierosa colla destra sostiensi il mento. Essa ha un rotolo nella sinistra mano, che tiene appoggiata sulle sue ginocchia, e posa il piè dritto sopra un piccolo sgabello. Il carattere e l'atteggiamento di questa figura

[1] Già apparisce nel suo sfarzoso abbigliamento e nella profusione delle gemme, quella foggia orientale introdottasi anco nel costume romano, a detrimento della semplice e grandiosa severità primitiva.

[2] In Ravenna, presso San Romualdo, esiste un sarcofago, sul cui destro lato vedesi pure Maria assisa col paniere e filante, mentre l'Angelo le fa l'ambasciata.

hanno molto del classico.[1] Vicino ad essa vedonsi due dei Re Magi, abbigliati in ricco costume frigio, che, preceduti dalla stella, la quale vedesi sospesa in alto sul capo del divino infante, si avanzano recando donativi sopra cuscini. Da questa parte la scena è chiusa da un tempio.

Dal lato opposto, alla diritta del trono, vedesi pure un' altra figura che pare seduta, mentre è così manomessa da' restauri, da non potersi ben distinguere, ma sembra essere una donna. Più basso viene la strage degl' Innocenti, ove vedesi un gruppo di donne coi capelli sciolti, ritte e quasi immobili, coi loro fanciulli in braccio. Lì presso è una schiera di esecutori, uno dei quali sta per afferrare colla destra una delle meschine, in cui s' abbatte. Questa scena in generale è fredda e manca di movimento; lochè in parte si può attribuire alla natura del soggetto, nel rappresentare il quale l' artista non trovò, come nelle altre storie, di che aiutarsi con esempi classici.

Nel lato destro Erode in trono, con nimbo attorno al capo, segno della sua dignità, con la destra alzata dà il segnale della strage. Finisce di sotto con Gerusalemme e cinque delle pecorelle.

Dall' altra parte, a destra di chi guarda, superiormente vedesi la Presentazione al tempio, indicato questo da un semplice portico che serve di fondo, dinanzi al quale da un lato vedesi Maria seguita da due angeli e portante il bambino, e questi coll' aureola attorno al capo sormontata qui da una piccola croce. Nel mezzo una figura di uomo vòlto a riguardare il bambino, e col braccio destro in atto di dar la mano ad una figura di donna tutta chiusa nel manto, la quale, mentre stende verso di lui la diritta, guarda essa pure il bambino.

[1] L' abbigliamento ed il carattere di essa sono diversi da quelli della Madonna, che vedesi in questi mosaici più volte ripetuta.

Dietro a loro, nel mezzo e di fronte un Angelo benedicente. Forse qui son rappresentati Simeone ed Anna. Lì vicino si vedono spettatori alcuni vecchi barbuti, il primo dei quali in atto riverente tutto avvolto nel manto sta per inginocchiarsi. Dal movimento delle braccia alzate direbbesi ch' esso è per fare un' offerta. Forse questi sono i dodici anziani delle tribù qui radunati come spettatori. Questa composizione pel modo ond' è distribuita, pei caratteri e per le movenze delle figure, e per il largo e bel panneggiamento, si accosta meglio delle altre all' antico. Da questo lato chiude la scena un tempio, sui gradini del quale vedonsi le tortorelle, e nell' angolo estremo una figura in atto di partire, ma così malconcia, da non potersene distinguere bene il carattere.

Il mosaico che segue rappresenta, secondo alcuni, la Disputa nel tempio, mentre a noi pare ritragga il ritorno da esso tempio. Vedesi adunque Gesù adolescente colla piccola croce sul capo e cinto dell' aureola, seguìto da due angeli, e accompagnato da Giuseppe e Maria, seguìti pur essi da un Angelo. Di contro si avanza Erode col suo corteggio, ed avente alla sinistra un uomo ignudo coi soli fianchi coperti da un panno ed appoggiato ad un bastone: in onta alla sua età virile, potrebbe credersi il Battista. Chiude questa scena un tempio.

Nell' altro sono i Magi che interrogano Erode sul nato Messia. Siede quel re da imperatore romano *pro tribunali,* con dietro un soldato, e fra lui ed i Magi, che si avanzano l' uno dopo l' altro, sono due sacerdoti col rotolo delle profezie relative. Il mosaico finisce da questa parte con Betlemme e più basso le pecorelle.[1] Le pareti della nave di mezzo vanno adorne di trentatrè quadri;

[1] Questo mosaico è in molte parti alterato da restauri. È mutilato all'intorno, sì che manca una parte delle figure, e sotto le due città, invece di sei, non si contano più che cinque pecorelle.

i diciannove dalla destra di chi entra nella basilica rappresentano i fatti di Mosè e Giosuè, ed i quattordici dalla sinistra quelli de' patriarchi Abramo, Isacco e Giacobbe.[1]

Santa Sabina.

Santa Sabina, sulla parete interna sopra la porta maggiore, ci mostra due figure gigantesche di donne, le quali, secondo la scritta, rappresentano le chiese de' convertiti dal giudaismo e dalla idolatria.[2] Una di esse è tutta avvolta sino al capo entro un manto di porpora, e le pende la stola sul davanti col fregio della croce. L' altra, che i molti ritocchi fanno apparire più moderna, è vestita egualmente, ed ambedue additano con la destra il libro che tengono aperto nella sinistra. Quanto poi all' arte, esse sono caratteristiche come quelle che nelle buone proporzioni, nella mossa e nel panneggiamento tengono ancora sempre del romano antico.

San Giovanni Laterano.

Nè vogliamo, per la stessa ragione, taciuti i mosaici che fregiano la vôlta della cappella di San Giovanni evangelista attigua al battistero di San Giovanni Laterano. V' è nel mezzo, entro a finta cornice quadra, e circondato da una ghirlanda, l' Agnello coll' aureola attorno al capo, su fondo dorato. Pendono da detta cornice quat-

[1] Anche questi mosaici sono molto alterati dai restauri, ed alcune delle storie furon rifatte posteriormente.

[2] La scritta suona così:

« Culmen apostolicum cum Coelestinus haberet,
Primus et in lato fulgeret episcopus orbe,
Haec quae miraris fundavit presbiter urbis
Illirica de gente Petrus vir nomine tanto
Dignus ab exortu Cristi nutritus in aula,
Pauperibus locuples, sibi pauper qui bona vitae
Praesentis fugiens, meruit sperare futuram. »

A destra poi si legge: *Ecclesia ex circumcisione;* ed a sinistra: *Ecclesia ex gentibus.*

Dal Ciampini, tomo I, pag. 190, si rileva che superiormente alle finestre vedeansi fra le nubi i simboli degli Evangelisti, e nell' angolo a destra de' riguardanti sporgeva dalle nubi il braccio dell' Eterno con un libro in mano. Più sotto, ai lati delle finestre, stava un profeta per parte. Tutto questo ora manca.

tro festoni a fiori e frutta. Nelle diagonali, su fondo grigio, corre un elegante ornato a varii colori. In ciascuno dei quattro scomparti è un vaso con una colomba per parte. Sotto, nelle lunette, su fondo dorato, vedesi altro ornato con in mezzo la croce. [1]

San Paolo fuori delle mura.

Ma passiamo alla basilica di San Paolo fuori delle mura, i cui mosaici nell'arco trionfale sono, nel genere loro, caratteristici del tempo di San Leone il Grande, che fu papa dal 441 al 461. Da essi si raccoglie altresì come anco questo ramo dell' arte sia andato decadendo; tanto il classico, che ancora riscontrammo nella disposizione e ne' tipi in Santa Maria Maggiore, scompare sempre più. Pare che l' artista abbia voluto rappresentarvi la glorificazione di Cristo. A significarne dunque la grandezza e potenza, non sapendo altrimenti, gli diede proporzioni gigantesche.

Questi, che subì forti ritocchi, ha cinta la testa da aureola dorata, di largo diametro e dalla quale tutt' all' intorno partono raggi: una tunica e un manto di color violetto gli copron l' alta persona; delle mani mal modellate e sproporzionatamente piccole, l' una è mossa a benedire, l' altra tiene un vincastro sovra la spalla sinistra. Una breve e fitta barba, divisa nel mezzo e stirata giù per le guancie, ed una folta capigliatura, ripartita egualmente e che gli scende sulle spalle, incorniciano, a così dire, la grama faccia senile e tetra.

Sul davanti, ai lati, vedonsi due angeli, uno per parte, curvi e riverenti colle mani giunte e coll' asta abbassata. Seguono ai lati i ventiquattro seniori, coperti dei loro manti, e rivolti verso il Redentore, colle loro offerte in mano. Superiormente vedonsi in mezze figure i quattro

[1] L'agnello è rifatto, nè il rimanente è immune da rimessi: oltredichè la parte di mosaico sopra la porta d' ingresso è tutta rinnuovata.

simboli degli Evangelisti. Il tutto è su fondo dorato, ed attorno al cerchio che racchiude il Salvatore vedonsi alcuni nuvoli rossi ed azzurri. Sotto, ai lati dell' arco, stanno San Pietro e San Paolo, uno per parte, che staccano su fondo azzurro. Il tutto è distribuito colla solita simetria gerarchica, ma senza buon aggruppamento. I tipi e caratteri delle figure sono viziati, scorretto è il disegno, difetta di rilievo, come di vivacità e di armonia nelle tinte.[1]

In una stanza attigua alla sacristia sono inoltre quattro frammenti di mosaici con animali in vaga movenza e di buona maniera. Che se que' frammenti fanno in qualche guisa conoscere come andava esternamente fregiata codesta basilica, le tre teste gigantesche di Apostoli nello stesso luogo, e nello stile che ebbe corso più tardi, giovano a fermare il carattere di un elemento esotico, il bizantino, il quale invalse nell' arte durante i secoli duodecimo e decimoterzo. Peccato che non esistano più i mosaici della navata principale! da essi si sarebbe veduto come fossero allora rappresentate le opere miracolose di Cristo e le storie de' Santi e de' Padri della Chiesa.

Santi Cosma e Damiano.

Fra i mosaici di San Paolo, e quelli che fregiano la chiesa dei Santi Cosma e Damiano, passa un secolo intero, e de' più funesti che siano tocchi alla eterna città, orrendamente messa a sacco dai Goti e dai Vandali nelle due irruzioni del 455 e del 472, con la rovina anche dell' Impero occidentale. Il modo però onde sono decorati l' abside e l' arco, fa vedere che di poco era mutato il concetto. Non si sa, cioè, glorificare il Salvatore ed i Santi che esagerandone le proporzioni e le fattezze, e

[1] L' incendio del 1823 danneggiò grandemente questo mosaico, dimodochè perdette assai del suo carattere originale; quindi molti dei difetti suaccennati devono attribuirsi ai restauri.

moltiplicando i messaggeri celestiali. Si aggiunga che la influenza delle forme romane è ancora d' impedimento a che svolgasi libera e indipendente un' arte, tutta ispirata dal sentimento cristiano. Ciononostante non puossi negare a codesti artisti una certa agilità di mano, non disgiunta da tal quale perizia nella distribuzione delle luci e delle ombre.

L' Agnello mistico posa sopra un altare su cui sta la croce; a piè di esso altare vedesi il libro coi sigilli; il tutto chiuso in un cerchio e su fondo azzurro. Ai lati, tre da una parte, quattro dall' altra, stanno i sette candelabri ardenti, veduti e descritti nell'*Apocalisse* dall'apostolo Giovanni. Seguono i quattro angeli, i quali due a destra, due a sinistra, poggiano sopra nuvoli azzurri, lumeggiati in rosso, e stanno come a guardia dell'Agnello. La corta figura, le larghe forme, le libere movenze, l' ondeggiare del classico paludamento, l'acconciatura dei capelli, mostrano non dimenticate le tradizioni romane e il fare locale, e non molto li differenziano da quelli di Santa Maria Maggiore. Una volta ai lati degli angeli vedevansi i quattro simboli degli Evangelisti, ma ora non restano che i due di Matteo e Giovanni, l' angelo cioè in mezza figura col libro, e l' aquila pure col libro. La scomparsa degli altri due dipende dall' impiccolimento dell' arco, come per la stessa ragione vedonsi più basso solo le braccia di due figure, coperte di panno bianco, con in mano la corona alzata. Forse qui erano rappresentati i seniori dell'*Apocalisse*. Il tutto stacca sopra fondo d' oro.[1]

Di minore effetto sono i mosaici nell' abside, non tanto per le qualità intrinseche quanto per gli eseguiti re-

[1] Il primo angelo a destra dell' altare e l' ultimo a sinistra sono le figure meglio conservate, mentre sono rifatti i due simboli de'Vangelisti, e rimesso qua e là il fondo dorato.

stauri, e per l' alterazione della luce nel mutamento a cui andò soggetta la chiesa dalla forma primitiva.

Nel mezzo adunque campeggia gigantesco il Salvatore, che stacca da fondo azzurro: è vestito di tunica sopraccarica d' oro con sovrapposto il manto; ha i sandali ai piedi ed aureola intorno alla testa. Ritto stende la destra in atto di arringare, mentre tiene un rotolo nella sinistra. È attorniato da nubi, i cui lembi sono lumeggiati in oro, e di sotto le piante scaturisce e scorre il Giordano. Non manca di certa imponenza: facile e dignitosa è la mossa, regolari le proporzioni; però le forme, come l' insieme della persona, hanno qualche cosa d'immobile e duro. La testa oblunga, gli occhi grossi e girati da grandi sopracciglia, le larghe pupille gli dànno l' aspetto fisso e quasi da spaventato. Riquadrata è la fronte con muscoli soverchiamente risentiti: la capigliatura, partita nel mezzo, gli cade giù a spire uniformi, lasciando scoperta parte degli orecchi; largo e muscoloso il collo. Il mento è vestito di folta barba, pure divisa nel mezzo, e che finisce come in globi. Gli abiti non mostrano più quell' andar mosso e flessuoso di una volta, nè accostano troppo bene. Da un lato poi è San Pietro che presenta San Damiano seguìto da San Teodoro con in mano la corona; dall' altro lato viene San Paolo che presenta San Cosma, pure con la corona in mano, e quindi San Felice IV papa, che tiene invece il modello della chiesa. Dopo l' ultima figura, da ambe le parti, sorge una palma. Questi Santi ai lati del Redentore si muovono con poca naturalezza, il qual difetto è ancora più rilevato dalla curva della vôlta e dalle colossali loro proporzioni. Più basso, da ultimo, è nel mezzo l' Agnello con aureola, sovra un rialzo, di sotto al quale scaturiscono i quattro fiumi, mentre da ambo i lati veggonsi sei pecorelle, ed ai capi estremi, qui Betlemme, là Gerosolima. Ora,

benchè codesti mosaici siano alterati,[1] parte da dadi rimessi a vero mosaico, parte a colori, pure ne' tipi e nel carattere tengono ancora del romano, ma la cedono agli anteriori già veduti in Santa Costanza, in Santa Pudenziana e in Santa Maria Maggiore, come altresì alle pitture che incontrammo nelle catacombe. Aggiungi che l'apertura superiormente praticata a guisa di lanterna manda una luce tagliente e forte con danno non piccolo dell' effetto, molto più in mosaici composti di pezzi grossi, nè ben commessi tra loro all' uso romano, e che ora si osservano più da vicino, essendosi elevato il piano a seconda di quello della strada. Si vede quindi che l' arte, sebbene in progressivo decadimento, mantenne pure il carattere suo proprio negli anni che corsero dalla morte di Costantino, vale a dire, per quasi due secoli. Ma Roma, cessando di essere residenza imperiale, ne perdette il lustro e le pompe; talchè potea solo con lo splendore delle sue nuove basiliche gareggiare con Ravenna, città più piccola sì, ma più sicura. Da quando Onorio ritirossi dall' aperta Milano in Ravenna, e questa divenne la capitale d'Italia, vi si eressero chiese e palagi a sfoggio di una corte che volea gareggiare con la bizantina, almeno in magnificenza, se non la valeva in potere. Ed ecco sorgere quel Battistero e parecchie altre chiese di nobile architettura fregiate di mosaici che sono fra i più belli d' Italia.

Costantino, nel fondare la città che dovea eternarne il nome, lamentò giustamente la decadenza dell' arte in tutto l' impero. A riparare a quel danno, ed a formar artisti capaci di ornare la nuova sua residenza, aprì scuole di architettura in molte provincie dello Stato. Nè di ciò contento, spogliò delle cose più belle le città dell' Asia, di Grecia e forse anche d' Italia; talchè Co-

[1] Il Salvatore e le due figure de' Santi Paolo e Cosma son quelle, fra tutte, che più tengono dell' antico.

stantinopoli potea vantarsi di possedere le più stupende statue dell' arte greca. Con tutto questo però non valse a ridestare il genio greco, che la stessa Repubblica romana, al sommo di sua grandezza e prosperità, non potè, nè seppe tener vivo. Costantino, a porre un argine a quell' invadente decadimento, ebbe a lottare non solo con la barbarie via via crescente, ma dovette eziandio far causa comune con l' elemento religioso che da secoli mirava a farsi un ideale suo proprio. L' arte greca non era più fatta per un impero che precipitava al basso, e molto meno rispondeva all' esigenze del Cristianesimo. All' antico dunque, che era già condannato a cessare, fu giocoforza cercar di sostituire un modo nuovo, che andò mano a mano svolgendosi da tentativi diversi, e si fece anche strada come potè. Le condizioni erano tanto mutate, che tutti gli sforzi di Costantino riuscirono solo a prolungare la lotta a morte, impegnata col classico. Questo però, sebbene presso a morire, aveva ancora tal vita, che potè inspirare i bellissimi mosaici che ornano Ravenna.

I pregi, che rendono superiori ai contemporanei di Roma i lavori di quel Battistero, e specialmente quelli della cappella votiva di Galla Placidia, fanno vedere che quegli artisti s' inspirarono non tanto ai modelli romani, quanto a quelli dell' arte greca. Nè importa poi gran fatto, se essi artisti fossero greci o italiani colà educati all' arte. Di qualunque paese essi siano, sono sempre una prova che le cure di Costantino a ravvivare l' antico non tornarono del tutto inutili e vane.

Battistero degli ortodossi a Ravenna.

Venendo adunque a parlare de' mosaici che ornano il Battistero ottagono del Duomo,[1] mirabile ne è la disposi-

[1] Ora San Giovanni in Fonte. Dicesi essere stato eretto nel quarto secolo, ma ornato con mosaici nella prima parte del quinto.

zione, bello il modo onde architettura e mosaici si danno, per così dire, la mano; talchè l' edifizio ha un carattere tutto speciale. Le singole figure hanno del maestoso, disegnate come sono accuratamente, ardite nelle mosse, varie di motivi e di spiccata individualità, con egregia distribuzione di luci e d' ombre, che ne rileva l' effetto. Lo stesso ornato, che le fa pure risaltare, è bello nel gener suo: il colorito è sfarzoso ad un tempo ed armonico. Vi campeggia per tutto una quiete ed un accordo delle parti che fa piacere e si ammira.

La cupola a forno, che posa su di un ottagono, va divisa in tre cerchii. Nel centrale, entro elegante ornato, è il Battesimo di Cristo. Nel secondo, molto più grande, sono disposti all' intorno gli Apostoli di forma gigantesca, preceduti dai due primi, Pietro, cioè, e Paolo, vestiti all' uso di Roma antica, e che si avanzano, con corone in mano, di passo sicuro. Fra l' uno e l' altro s' inalza un albero fiorito e di ricco fogliame, e sopra le teste loro corrono festoni all' ingiro. Queste figure hanno difetti che dipendono in gran parte dalle loro colossali proporzioni e dall' essere eseguite sul disagiato campo di una curva. Ciò in qualche modo giustifica la soverchia piccolezza della parte superiore di esse, e massime delle teste, così que' passi lunghi, e il tanto ondeggiare degli abiti, non avendo saputo l' artista empire altrimenti quegli spazii. Nell' ultimo cerchio finalmente sono distribuiti all' intorno troni con croci, altari con libro aperto, seggi episcopali, alternantisi tra loro e separati di tratto in tratto da pilastri e colonne a sostegno, e con nicchie e tombe sottoposte. Nel muro poi, che sorregge la cupola, corre tra le finestre una decorazione di stucco in bassorilievo che sostituì probabilmente i mosaici di prima, essendo moderna. Per ultimo, nelle facciate di sotto, fra gli archi che reggono la cupola, i capitelli delle colonne

sono sormontati da Profeti entro ricco ornato di fogliame. Essi, vestiti di bianco ed avvolti nel manto, stanno ritti in portamento grave e dignitoso, alcuni con un rotolo in mano, altri col libro ed in atto di parlare. Sono figure improntate di tal carattere che rivaleggia con l'arte de' primi secoli.

Tornando al Battesimo, il Salvatore, tutto di faccia, e sorvolato dalla colomba librata in aria, è per metà immerso nell' acqua, la cui trasparenza permette si ammirino le belle forme della intera persona. Semplice e naturale è il movimento; regolari le proporzioni; giovanili le fattezze. La copiosa chioma, partita nel mezzo, in lunghe e ricche anella gli fluisce giù per le spalle, e breve barba gli copre il mento. Nonostante i restauri patiti, codesto Cristo è ancora uno de' tipi migliori, e che, meglio di ogni altro fin qui veduto, corrisponde anche al concetto cristiano. [1] Alla diritta di lui sulla sponda sta il Precursore con un piede sovra un rialzo, nudo, tranne un panno intorno ai lombi, e che con la destra versa da una ciotola l' acqua sul capo di Gesù, mentre tiene nella sinistra la croce. Il vecchio di forme erculee, con folta barba e capigliatura negletta, per metà entro l'acqua, alla sinistra, è il Giordano, che guarda il Redentore, e pare gli si avvicini portando sulle braccia un panno verde ed una canna in mano. Più tardi saranno angeli che sostituiranno il simbolo del fiume e faranno le sue veci. La figura del Giordano, che stacca su fondo d' oro, come divinità pagana, è quella che più di tutte ritirae dall' arte antica; anzi, la si può dire una copia di qualche antico modello, e quindi per arte primeggia. Il nudo vi è riprodotto con migliore intelligenza

[1] Questo bel Cristo ne ricorda quello che Giotto fece sullo stesso argomento, e quelli che fecero i suoi seguaci, ed anche Andrea Pisano nella porta di bronzo del Battistero fiorentino.

delle forme e dell' anatomia, e con quel carattere grandioso, che è proprio dell' arte greco-romana. [1] Codesti mosaicisti, come quelli di Roma, servironsi di grossi dadi, ma seppero con ben maggiore accuratezza commetterli insieme. Così più netto e preciso risulta anche il disegno, più vivace il colorito, e per conseguenza le figure tengono eziandio ancor più del classico; e un bello esempio ne abbiamo ne'mosaici della cappella sepolcrale di Galla Placidia, che superano in pregio gli altri or ora descritti. E fa veramente maraviglia che artisti, formatisi sull' arte pagana, abbiano potuto ritrarre, come fecero, allegoricamente l' origine del Cristianesimo ed il trionfo che esso riportò sulla eresia ariana.

Santi Nazario e Celso.

Codesta cappella, che poi si ebbe il nome dei Santi Nazario e Celso, è formata a croce latina, sormontata nel mezzo da cupola. Internamente, sopra la porta, è il buon Pastore, nobile e dignitosa figura fiorente di gioventù. Siede all' aperto sovra un sasso con la gamba sinistra non del tutto protesa ed un po' piegata l' altra. Con la mano

[1] Codesti mosaici hanno sofferto dalla umidità e da' restauri. A non dire che del Battesimo, osserviamo che il Cristo nella testa insieme con le spalle fino sotto al petto, e nel braccio destro dal *deltoide* fino alla giuntura colla mano, è rinnovato. Nuova è pure quasi tutta la testa del Battista; nuovo il braccio destro dal gomito fino quasi dove si attacca alla mano; nuove in parte le coscie col ginocchio della gamba piegata che poggia sul rialzo. Interamente nuova è una parte del fondo attorno alle teste di entrambi. Da ciò, senz' altro, è manifesto per sè quanto abbia perduto della sua originalità codesto importante lavoro.

Dicemmo che questi mosaici furono danneggiati dall' umidità, onde i guasti di essa richiesero poi i restauri. Quando il Cavalcaselle li vide nel 1860, appena finito il restauro, si accorse che, sciogliendosi la neve caduta appunto in que' giorni, l' acqua penetrava tra la cupola ed il mosaico in modo da gocciare sul pavimento. Tornato di lì a non molto a Ravenna, egli trovò caduti per quella causa alcuni pezzi di esso mosaico, che andrà a perdersi coll'andar del tempo se non si pensa a riparare convenientemente il tetto. Vedi in proposito *Memoria sulla conservazione dei monumenti ed oggetti di Belle Arti, al signor Ministro della pubblica istruzione,* nella *Rivista de' Comuni italiani 1863,* Torino.

destra accarezza l'agnello in piedi a lui davanti, e con la sinistra alzata tiene la croce, la cui asta poggia in terra. Guarda dolcemente, quasi si direbbe a chiamarle, le tre pecorelle l'una presso l'altra che pur lo mirano, ed altre due pecorelle che si vedono dal lato opposto a lui rivolte. Indossa una tunica di tinta chiara, lumeggiata in oro e stretta a mezzo il corpo, e sopra essa un manto di bel violetto, che elegantemente gli copre parte della persona; porta i sandali ai piedi. Il paesaggio, entro cui campeggia la scena, è alquanto scosceso ed alpestre e finisce in piccole alture. Il tipo, il movimento, le forme, il vestire, tutta la distribuzione sentono più che mai del classico. Belle sono le proporzioni, ovale la faccia, vivo e penetrante lo sguardo; spaziosa la fronte, regolari i lineamenti; il collo largo e robusto. La ricca e folta capigliatura, partita nel mezzo, cade giù per le spalle in larghe masse inanellate, a guisa d'onda mossa dal vento. Ben definite e largamente spiccate sono le luci e le ombre. Una tinta argentina si diffonde su tutta la persona, che mirabilmente risalta dalle masse di luce dorata e dalle ombre trasparenti delle vesti. Le carni sono di tinta lucentemente calda, rosee le mezze tinte; spaziosi i lumi; trasparenti le ombre, tutto fuso insieme con bella armonia. È un tipo che tiene dell'Apollo: anzi di cristiano, del buon Pastore, altro non ha che la croce e l'aureola dorata, che pur contribuisce ad abbellirne le forme classiche antiche.[1] Che se qui l'artista ritrasse simbolicamente nel modo indicato l'origine del Cristianesimo, nella parete di contro, in fondo della chiesa, ne simboleggiò il trionfo. Vedesi da un lato

[1] Alla diritta di questo buon Pastore cadde in sul davanti parte del mosaico, e con essa caddero le estremità inferiori di due delle pecorelle. Si riparò al guasto, rimettendo la parte a stucco colorato. Da quanto ne viene riferito, ora si sta rifacendola in mosaico.

il Salvatore di faccia, maturo di età, con barba e in portamento maestoso, mosso e collo sguardo severo. Veste una tunica violetta e sovra essa un manto biancastro: ha intorno al capo l'aureola e i sandali ai piedi. Nella destra tiene la croce, che posa sulle spalle, ed ha spiegato nella sinistra il vangelo, luce del mondo. In atto come è di procedere a sicura vittoria, gli svolazzano le vesti quasi agitate dal vento, il che pure concorre a renderne più imponente la figura.

Dall' altro lato poi è come un armadio aperto, sul quale leggonsi i nomi di tre vangelisti, *Lucas, Matthaeus, Johannes.*[1] Nel mezzo da ultimo si vede una graticola, sotto la quale arde il fuoco, simbolo di distruzione e del conseguente trionfo. Sulle altre due pareti, al fondo della crociera, corre un ricco ornato a fogliame con un vaso nel mezzo ed un cervo per parte. Intorno alla grossezza dell'arco ricorre su fondo azzurro altro simile ornato, sul quale posa una figura, non interamente di faccia, con vesti biancastre lumeggiate in oro, e con un rotolo in mano; e nel centro mirasi il monogramma.[2] Le quattro lunette sopra gli archi che sostengono la cupola, hanno ciascuna due figure vestite di tunica violetta e di manto chiaro-bigio, in atteggiamento vario e come se parlassero tra loro. Fra l'una e l'altra figura (e ciò ripetesi sempre) è sul davanti un vaso che getta acqua: ai lati delle colombe, e superiormente, una specie di conchiglia screziata. I fondi sono azzurri ed il terreno verdastro. La cupola a forno presenta nel centro la croce su

[1] Anche codesti mosaici hanno sofferto da' restauri, e forse il nome del quarto evangelista si è perduto.

[2] Questo monogramma, quale lo usavano i Bizantini, come s'è notato altra volta, potrebbe essere un indizio piuttosto favorevole che artisti venuti da quei paesi, od ivi educati abbiano qui lavorato, come tenderebbero a confermare quest' opinione il merito ed il carattere del mosaico stesso. Anche questi mosaici non andarono esenti da rimessi.

fondo azzurro stellato, e dalle parti i simboli de' Vangelisti, tutti dorati e in mezza figura. La stessa vôlta a botte è tutta a mosaico azzurro seminato di stelle. Una luce misteriosa penetra dalle piccole finestre della crociera e da quelle della cupola, e spargendosi tranquillamente tutto all'intorno, cresce armonia all'ornato edifizio.

San Satiro a Milano.

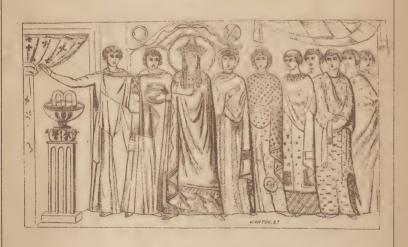
Un altro mosaico della stessa età orna la cappella di San Satiro, la quale fa ora parte della chiesa di Sant' Ambrogio a Milano. Nel centro della cupola a forno, tutta messa ad oro, entro tondo composto da un festone di verdi foglie strette insieme da nastro, è San Vittore in mezza figura. Tiene in una mano un libro, sul quale leggesi *Sanctus Victor,* e nell' altra la croce, che ricompare dal lato opposto, e superiormente la mano dell' Eterno che gli porge la corona meritata del martirio. Di sotto vengono all' intorno in nicchie a fondo verde alcuni busti a chiaroscuro entro tondi sovra fondo rosso, con ornati ed uccelli dalle parti. Andarono perduti i simboli degli Evangelisti agli angoli, che sostengono la cupola. Fra le finestre da ultimo, pure entro nicchie, ricorrono sei Santi coi rispettivi nomi. Questo mosaico, che patì molto ed in parte eziandio fu distrutto, talchè è in via di riparazione, presenta il carattere dominante sullo scorcio del secolo quinto, per quanto si può giudicarne, deperito com' è e rischiarato da pochissima luce.

Santa Maria in Cosmedin a Ravenna.

Se tuttavia esistessero i molti edificii eretti e decorati in Ravenna sotto il debole regno di Valentiano e sotto Teodosio il Grande, si potrebbe vedere come pur qui l'arte sia andata declinando. Ma sciaguratamente, della fine del secolo quinto e del principio del seguente non altro rimane che il battistero di Santa Maria in Cosmedin con mosaici svisati dai rimessi, in guisa che bisogna star contenti alla disposizione generale e al solo carattere della com-

posizione. Dominando i Barbari, seguaci ancora di Ario, benchè la eresia di lui fosse stata condannata nel primo Concilio ecumenico celebrato a Nicea nel 325, codesta chiesa era il loro battistero. I mosaici però che la adornano, sono posteriori e credonsi fatti dopo la cacciata de'Goti. La cupola di questo battistero ottagono, al pari di quella dell' altro qui in Ravenna, va partita in cerchii e presenta anche nel centro e nel cerchio successivo i medesimi soggetti a decorazione. Nel centro dunque è rappresentato, entro tondo, il Battesimo di Cristo. Occupa il mezzo il Salvatore, giovane imberbe; ha cinto di aureola il capo, e la lunga capigliatura, divisa a metà, gli scende riccamente giù per le spalle. Rassomiglia nella movenza al Cristo dell' altro battistero già descritto, immerso come è per metà nel fiume, e sorvolato dalla colomba. Il Battista, interamente rifatto sul vecchio, è anche qui sulla sponda, ma invece alla sinistra di Cristo, al quale impone una mano, mentre tiene nell'altra, in luogo della croce, una canna; posa sul piede manco, e tiene il destro sovra un rialzo di terreno. Il Giordano è ritratto seduto alla destra, da vecchio, con folta barba e lunghi capelli. Coperto in parte da panno verde, è appoggiato col gomito sinistro ad un vaso, da cui scaturisce acqua; tiene in mano una canna, ed ha l' altro braccio levato quasi ad accennar Cristo, cui mira; gli stanno sul capo come due corna di corallo rosso biforcate. Attorno al cerchio che segue, sono disposti gli Apostoli, divisi l' un dall'altro da una palma, bianco-vestiti e all' antica, e si avanzano con le offerte verso l' altare sormontato dalla croce. Essi sono preceduti qui da San Paolo con un rotolo in mano, là da San Pietro con le chiavi. [1]

[1] Codesti mosaici, come si notò, andarono soggetti a tali e tante alterazioni, che per gran parte scomparve il carattere originale

Vol. I, pag. 35.

MOSAICI in San Vitale a Ravenna.

San Vitale.

Conquistata Ravenna da Belisario, gli Esarchi, sotto il governo di Giustiniano e de'successivi Imperatori, abbellirono la città di nuovi edificii, e fecero ornare di mosaici i già eretti. I mosaicisti, che lavorarono in San Vitale, mostrano come e quanto l'arte fosse già decaduta. Nella disposizione, nelle forme e nella figura la cedono ai predecessori, ed a questa inferiorità cercano talvolta un compenso nel lavoro più minuziosamente accurato e nell'uso di materiali più splendidi. Essi seguono appunto quel modo che si suole chiamare bizantino. Difatti i mosaici ravennati, durante l'Esarcato, ne portano la impronta.

È Teodorico che pose mano al San Vitale, compiuto da Giustiniano, e consacrato nel 547 dall'arcivescovo Massimiano.[1] Ora ne' mosaici che fregiano le pareti laterali del coro, abbiamo nel mezzo, a sinistra di chi entra, Giustiniano nel ricco e sfarzoso costume imperiale di porpora, col diadema e l'aureola. Si presenta di faccia, con in mano una coppa d'oro, e si avvia al tempio con le offerte, preceduto dall'Arcivescovo con la croce e assistito da due leviti, l'uno che porta il libro, l'altro il turibolo. Dietro l'Imperatore vengono tre cortigiani riccamente vestiti, e chiudono il corteo quattro guardie con la spada sguainata, e queste ultime, come più rozzamente condotte, sono inferiori alle altre figure. La prima guardia, oltre alla spada, porta anche un grande scudo, nel mezzo del quale è il monogramma di Cristo.

delle forme e del colorito. Le chiavi, a mo' di esempio, che vediamo in mano a San Pietro, possono ben essere una giunta di restauro. È vero bensì che in uno de' sarcofagi nella chiesa di Santo Apollinare in Classe presso Ravenna, lo si vede scolpito con le chiavi in una mano e colla croce nell' altra; ma quella è una scultura che ha il modo e il fare del secolo settimo.

[1] Vedi Agnellus, II, pag. 38 e segg.; in Muratori, *Scriptores*, come pure I. De Rubeis, *Historia Ravennae*, lib. III, pag. 541.

Sulla parete opposta, Teodora, nello sfoggiato abbigliamento imperiale di porpora, s' avvia al tempio con donativi nella coppa d' oro che ha in mano. Ha pure il nimbo intorno al capo con diadema, e ricchi pendenti alle orecchie, sì quello che questi tempestati di gemme. Le viene dietro il seguito delle dame, la prima delle quali rimove la cortina dalla porta del passaggio. Sul davanti sta sopra una colonnetta un vaso che getta acqua, ed il fondo è un interno fastosamente addobbato.

Le figure, improntate di spiccata individualità, rendono codesti quadri principalmente notevoli: le principali almeno sembrano copiate dal vero. Nè da altro possono esser tolte quelle guancie pesanti e stirate, quel sottil naso, quella bocca scontenta, quegli occhi grossi con sopracciglia grandi e angolose, che scappano fuori di sotto al diadema, e ci rendono il ritratto dell' Imperatore. Così è a dire dell' Arcivescovo, che ha oblunga la testa, accorto lo sguardo, bassa la fronte e di forme asciutte ed angolose, e mostrasi più attempato. Come ritratto, spicca ancor più la testa del personaggio, che dietro si framezza ai due nominati, di forme robuste e traverse, con collo largo e muscoloso.

La stessa cosa ripetesi press' a poco dal lato opposto, dove Teodora è svelta della persona con testa ovale, ma ampia nella fronte; con naso lungo e aquilino. Aggiungi piccola la bocca con labbra strette e mento meschino; grandi gli occhi; arcuate le sopracciglia, il collo lungo ed esile, e ti parrà di vederne più che altro il ritratto. La verità però notata negli aspetti contrasta con la immobilità nel resto della persona, prodotta dal duro e stecchito delle membra. Le estremità, piccole e difettose, mancano di articolazioni, ed i piedi finiscono in punta, talchè le figure sembrano più sospese che ferme sul

piano, e messe là in fila le une presso le altre. Il disegno tuttavia e la esecuzione si raccomandano per diligenza ed accuratezza, come pure le luci e le ombre non sono mal distribuite: per tutto poi gaio e vivace è il colorito. Quella ricchezza, anzi quello sfarzo di abbigliamenti, con iscialo di oro e di gemme, in sulle prime colpisce ed attrae; ma, osservando, non è tardo l' accorgersi che si ha a fare con un' arte già in decadenza e tendente al convenzionale.

Nella nicchia a curva dell' abside è rappresentato il Salvatore in gloria. Gli artisti di quella età, in generale, non sapendo, come si notò, altrimenti renderne la divina potenza, gli davano proporzioni gigantesche e sembiante virile; ma invece qui, come pure altrove, lo si riprodusse nel fiore della gioventù, età creduta forse più opportuna a significarne la eternità sempre costante ed eguale. In quelle giovanili fattezze ha però lo sguardo, non so se più di minaccioso o di spaventato. Questo Redentore ti si presenta, vestito di tunica violacea sottoposta a manto verdastro azzurro, aureola a croce e gemmata intorno al capo, e sandali ai piedi. Come rettore del mondo, siede sul globo terraqueo e tiene nella sinistra il libro dai sette suggelli appoggiato al ginocchio, e con la destra porge la corona a San Vitale, che in ricco costume protende le braccia coperte dal manto. Un Angelo cinto da nimbo scorta il martire, e, presentandolo, gli posa sulla spalla una mano; tiene nell' altra una verga. Altro Angelo simile è dal lato opposto del Redentore, con la verga in una mano e con l' altra pur sulla spalla al vescovo Ecclesio, che tiene il modello della chiesa.

Ma tornando al Redentore, esso ha la faccia rotonda ed imberbe; grandi ed immobili gli occhi con sopracciglia arcuate e fortemente risentite; lungo il naso, un po' depresso alla punta, con piccole e rotonde narici; breve la bocca, mentre larga e bassa è la fronte ed ampio il

collo. Una folta capigliatura, divisa nel mezzo, gli cade dai lati fino al mento, ne incornicia la faccia. Il terreno sotto il globo, sul quale egli siede, è alquanto alpestre, ma qua e là fiorito, e vi scaturiscono i quattro fiumi: il cielo è dorato, e sparso di nuvole azzurre e rosseggianti. I difetti notati nel Cristo sono ancora più sensibili nell' altre figure, ingranditi anche dalla forma a botte della mezza vôlta. Tutto intorno al mosaico corre un ornato composto di cornucopie con fiori e frutta; e nel centro campeggia il monogramma di Cristo.

Nell' arco del quadrato che mette al coro, entro un tondo, spicca la croce in campo d' oro sostenuta da due angeli, i quali ricordano assai quelli in Santa Maria Maggiore a Roma; sennonchè hanno dell' esagerato nella mossa, e mostrano anche nel resto traccie di decadenza: negli estremi Betlem e Gerusalemme, con una palma: il tutto su fondo dorato. Nella grande lunetta, sopra, attorno alle finestre, ricorre su fondo azzurro un ornato di fogliami uscenti da vasi e animati da uccelli; mentre nell' altra parete a dritta, sostenuta da tre archi, è nel mezzo un mosaico con due differenti rappresentazioni. Da un lato vedesi Abele con attorno al corpo una pelle, coperto di manto rosso: esso sta sul davanti della sua capanna ombreggiata da un albero, e tiene fra le mani sollevate un agnello che offre all' Altissimo. Dall' altro lato mirasi il sacerdote Melchisedecco, vestito di tunica bianca e di manto azzurro e col nimbo intorno al capo. Solleva la offerta mistica del pane al cielo, dove tra nubi appare una mano, emblema dell' Eterno. In mezzo a codeste figure evvi l' altare con sopra il pane ed il vaso del vino: dietro al sacerdote sta il tempio, ed il resto del fondo è messo a paesaggio, col cielo rosseggiante qua e là per nubi.

Nella stessa parete vedesi da un lato Mosè in due

quadri l' uno sovrapposto all' altro. Nel più basso esso è ritratto con un rotolo in una mano, e con l' altra in atto di accarezzare un agnello, mentre due pecore van pascolando. In quello di sopra è rappresentato quando, accostatosi al roveto, e mirando in alto, si slaccia i sandali, d' ordine dell' Eterno, indicato anche qui dal braccio, che compare tra le nubi.

Dal lato opposto invece si vede il profeta Isaia, e nel mezzo due angeli che, in atto di volare, sostengono il divino monogramma entro un tondo. Al di sopra, di fianco alle finestre, siede, da una parte, San Marco col libro aperto sulle ginocchia e col destro braccio alzato come a bandire il Vangelo, mentre il leone, suo simbolo, campeggia lì presso sul colle. Dall' altra è San Matteo inteso a scrivere, e gli sovrasta dalle nubi l'Angelo, emblema suo, rivolto a lui quasi a dettargli. Sopra le finestre da ultimo ricorre lo stesso ornato di fogliami uscenti da vasi, con uccelli.

Egualmente va ripartita la parete di contro, dove nel mezzo è rappresentato Abramo, che serve i tre angeli seduti a mensa sotto un albero, mentre la moglie Sara, figura tutta antica, spia dalla soglia. Più oltre il sacrifizio d' Isacco, impedito dal cenno della mano di Dio. Da un lato vedesi Geremia, che tiene colle mani un rotolo spiegato, e dall' altro Mosè, che, fra mezzo alle nubi, riceve sul monte dalla mano dell' Eterno le leggi, mentre di sotto stanno gli Ebrei. Superiormente si vede, entro un tondo, il divino monogramma, portato dagli angeli: ai fianchi delle finestre sono effigiati gli altri due Evangelisti coi loro simboli; e la parete finisce collo stesso ornato di fogliami ed uccelli. Tutte queste storie ed ornati staccano su fondo azzurro.

La grossezza dell' arco, che separa questa parte dalla navata, presenta quindici busti entro tondi fra ricca

ornatura di fogliami. Nel centro è quello di Cristo, ma rifatto a colori, non a mosaico, e seguono in ordine dai lati, sei per parte, i busti de' dodici Apostoli; quindi, uno per parte, quelli de' due martiri Gervasio e Protasio. La vôlta stessa del quadrato, divisa in diagonali, va ornata di mosaici. Alla base di ciascuna diagonale è ritratto sopra globo il pavone, dal quale si diparte un fogliame a festone con frutta ed uccelli. Nei quattro scompartimenti, che risultano da quella divisione, sono due pavoni alla base, fra'quali si eleva e corre un ornato riccamente bello e fiorito. Nel mezzo di esso sopra un girasole posa i piedi un Angelo, che con le braccia sostiene l'Agnello cinto da nimbo, ed entro un cerchio, formato da fogliame e frutta, su fondo dorato.

Da questi brevi cenni rilevasi come l'arte in poco tempo sia andata declinando e perdendo del modo antico, che più o meno si riscontrò ne' primi artisti. La quale decadenza si fa ancor più manifesta là dove l'artista, allontanandosi dai tipi pagani, ne va cercando di nuovi e cristiani. Ciò appare principalmente nella figura del Redentore, dove appunto maggiormente spiccano le imperfezioni della forma nuova, di cui sentivasi il bisogno, senza saperla bene raggiungere. E un decadimento notammo anche nelle due rappresentazioni imperiali di Giustiniano e Teodora, dove l'arte consiste, si può dire, tutta nel riprodurre materialmente le fattezze delle persone, che per lo più non sono proporzionate, mal collocate, con quasi nessun movimento, e prive affatto di idealità. Sia che l'artista tenti forma novella, sia che voglia cogliere il vero, in cambio di spiegare la sua perizia, mostrasi minor di sè che quando imita, benchè imperfettamente, l'arte pagana, come vedesi nelle storie del Vecchio e in quelle del Nuovo Testamento, dove il restauro non ne abbia tradito il carattere. Non abbiamo in

San Vitale mosaici che reggano col buon Pastore della cappella di Galla Placidia. Tutto in questo ti piace: il tipo, le proporzioni, le forme, il disegno, il vestire, e quel correre dolce delle linee, e quella chiarezza ed armonia del colorito, che tanto ritraggono del classico. In San Vitale, invece, le figure mancano di naturalezza e di buone proporzioni; quasi generalmente hanno poco rilievo; sono bruschi i passaggi dalle luci alle ombre, ed i contorni fortemente marcati e taglienti. Ciononostante questi mosaici, composti di grossi dadi fermati solo alla base, han pure del grandioso, e sono mirabili nell' assieme per la distribuzione generale, e più ancora per aver scelto con gusto e varietà la parte decorativa, come per la ricchezza e vivacità dei colori.[1]

Se a giudicare dell' arte di questa età non restasse che San Vitale, si avrebbe un concetto erroneo del generale decadimento che invadeva l' arte; ma Ravenna, prescindendo anche dai mosaici a San Michele in Affricisco,[2] consecrato nel 545, possiede altri monumenti del tempo.

[1] Codesti mosaici sono stati più volte e in tempi diversi malconci da rimessi. Nell' abside, a mo' di esempio, si scorge che furono ritoccate l' aureola e la veste del Redentore, come nel coro nuova in parte appare la testa dell' arcivescovo Massimiano. Si vede altresì che restauri sconciarono i busti degli Apostoli, come guasti in gran parte si possono dire gli Evangelisti e i Profeti, nonchè le storie del Vecchio Testamento.

[2] Codesti mosaici, che ne ornavano la tribuna, vennero acquistati a Venezia nel 1847 dal principe Carlo di Prussia, e spediti in cinque casse a Berlino. Arrivate, andarono nel *Bau-Depot,* specie di magazzino dove rimasero, senza essere nemmeno aperte, sino a questi dì, e ignorate. Ne fece ricerca il dott. Max Jordan di Lipsia, quando si abbattè in essi nel far tedesca questa storia. Nel centro della nicchia arcata è ritratto Gesù Cristo, giovane imberbe, e portante una sottil croce ed un libro, e vi sta ritto in piedi fra i due arcangeli Michele e Gabriele. L' orlo poi della nicchia è corso da una fascia di arabeschi con tortorelle frammezzo, e nel centro campeggia l' Agnello. Sull' arco da ultimo che sovrasta la nicchia, e con alla base i Santi Cosma e Damiano, ricompare Cristo, ma su trono; barbuto, in atto di benedire. Attorniato qui da due angeli scettrati, là da sette altri suonanti trombe, posa i piedi sur uno sgabello, di sotto al quale scaturisce e scorre un fiume.

Palazzo arcivescovile.

La cappella del palazzo arcivescovile, compiuta, tranne alcune parti, nel 547, offre mosaici, i quali nello stile e ne' caratteri tengono di quelli condotti sotto l' Esarcato, e si possono considerare come una continuazione dell' arte che incontrammo in San Vitale. Nella grossezza di uno degli archi occupa il mezzo, entro un cerchio il busto di Cristo, con ai lati quelli di sei Apostoli, tre per parte, chiusi essi pure in tondi.[1] La stessa cosa ripetesi nella grossezza dell' altro arco; ricompare, cioè, il busto di Cristo, al quale tengono dietro, nello stesso ordine e modo, i busti degli altri sei Apostoli. Negli archi ed ai lati delle finestre ricorrono in campo azzurro altri dodici busti, sei di Santi e sei di Sante, con in mezzo il monogramma del Salvatore. Nella vôlta vedonsi i simboli degli Evangelisti in campo dorato, ma assai guasti e svisati da restauro, parte a mosaico, parte a stucco dipinto. Meno danneggiati sono gli angeli che nelle diagonali sostengono il tondo di mezzo col monogramma, nè senza offese del tempo e di rimessi sono pure i fondi dorati con sopra l' ornato a fogliami, ad animali e ad altro, su per giù come quello in San Vitale.

Sulla parete a destra presso l' altare sta ritto e di faccia il Redentore,[2] più giovanile di aspetto che ne' due busti qui sopra. È pur senza barba, con capelli corti e folti sulla fronte e cadenti a masse sulle spalle; cinto del pari il capo di grande aureola a croce. Tiene nella sinistra un libro con la sentenza evangelica: *Ego sum via, veritas et vita,* e nella destra l'asta della croce, che appoggia alla spalla sinistra. Indossa costume guerresco e manto, nelle sembianze è tutto quello che orna l' abside in San Vitale, mentre nell' attitudine ricorda alquanto

[1] Metà della testa e del busto col fondo d' oro è rifatta, ed hanno sofferto i sei Apostoli ed il fondo.

[2] Dai fianchi in giù è rifatto di stucco dipinto.

la figura maestosa, che si ammira in sulla parete di contro alla porta d'ingresso nella cappella di Galla Placidia già veduta.[1] Ora da questo Redentore, benchè maltrattato da restauri, si scorge la differenza che passa fra i mosaici del secolo quinto e quelli del sesto. In questo, al classico delle forme, alle mosse franche, al bel modo di panneggiare sottentra un fare convenzionale, quasi senza vita e senza movimento.

Sant' Apollinare in Classe.

La misera condizione a cui sono ridotti i mosaici di Sant' Apollinare in Classe presso Ravenna, dovuta in parte alla umidità, in parte ai restauri, praticati in tempi diversi, dove a vero mosaico, dove a stucco dipinto, è tale da trarre in errore chi osserva. Sebbene però sieno sì malconci e svisati, pure dove si può ravvisare ancora l' originale, sì nella composizione e nell' ordine che nel carattere e nella mossa delle figure, richiamano, per certa larghezza, onde sono condotti, quelli di San Vitale e della cappella arcivescovile. Doveano essere, senza dubbio, nel genere loro, tra le opere più importanti che ornassero le chiese di Ravenna.

Codesta chiesa fu fatta edificare nel 534 dal tesoriere Giuliano, e consecrolla nel 549 l' arcivescovo Massimiano. Nel mezzo dell' abside sta ritto e di faccia il Santo patrono Sant'Apollinare, cinto da aureola, in abiti sacerdotali e con le braccia alzate. Lo circondano da ogni lato sei pecorelle, simboleggianti forse il suo gregge, mentre nel fondo miransi su terreno scosceso e coperto da cespugli qua una pecorella, e là due. Superiormente una croce gemmata occupa il centro del cielo dorato, e nel mezzo di essa croce è il busto del Salvatore entro un tondo.

[1] La Madonna che sta sulla parete dove è l' altare, come i due busti di Santi che la fiancheggiano, non sono della serie de' mosaici descritti, ma qua trasportati alla metà del secolo scorso dalla tribuna del Duomo, quando lo si demolì per rifabbricarlo. Il Bonamico nella sua *Metropolitana di Ravenna,* Bologna, 1748, riproduce questo mosaico nella Tav. XI.

I suoi lineamenti regolari sono chiusi dalla capigliatura che, ripartita, cade dalle parti sulle spalle, e dalla folta e lunga barba che gli copre il mento. Ai lati della croce vedesi l'*alfa* e l'*omega;* superiormente leggesi in greco: *Gesù Cristo figlio di Dio Salvatore,* e sotto la croce è scritto: *Salus Mundi;* tuttociò su fondo azzurro e stellato e chiuso da un cerchio rosso tempestato di pietre preziose. Lo fiancheggiano, librati in aria, i busti di Mosè e di Elia, e sopra dal centro vedesi la mano dell'Eterno.[1] Fra le finestre al di sotto presentansi di faccia, entro nicchie, i Santi vescovi Ursino, Orso, Severo ed Ecclesio, ciascuno con un libro nella sinistra e con l'altra levata a benedire.

Ai lati da una parte sono figurati, in un solo quadro, tre sacrifizi simbolici dell'antico patto. Nel mezzo seduto a mensa, sulla quale posa un vaso, sta Melchisedecco in atto di offrire all'Eterno il pane che tiene nelle mani. Alla sinistra di lui di profilo viene Abramo, che, presentandogli il figliuolo tenuto per mano, e destinato al sacrifizio, pare gli si unisca nella offerta. Alla destra di Melchisedecco è ritto Abele, che pure offre il suo sacrifizio nell'agnello che solleva con le mani. In alto scorgesi la mano dell'Eterno, che è come manifestazione di gradimento per quelle offerte. La scena è in un interno, dove è tirata una tenda sollevata dai lati.

Il mosaico dalla parte opposta rappresenta i privilegi accordati alla chiesa di Ravenna, e si compone di nove figure. Nel mezzo sta l'imperatore Costantino che porge un rotolo, su cui è scritto *privilegia,* ad un arcivescovo, con aureola e in abiti pontificali, che vuolsi essere Massimiano assistito da quattro sacerdoti, il primo de' quali

[1] Si vuole qui rappresentata la Trasfigurazione, pigliando le tre pecorelle nel fondo di sotto per simboli de' tre Apostoli assistenti a questo atto.

è in atto di ricevere i privilegi, e degli altri uno tiene il turribolo, uno il vaso dell' incenso. A destra di Costantino vengono gli altri imperatori, Eraclio e Tiberio, come lui riccamente vestiti e cinti il capo di nimbo, e dietro loro un cortigiano o ministro. Codesto mosaico subì restauri parecchi, l' ultimo con istucco dipinto; talchè il volerne portar giudizio, sarebbe un andare alla cieca.[1]

Forse il Ricci non fece che rimettere il vecchio, poichè il Ciampini,[2] circa due secoli innanzi, parla di quei nomi, pur dubitando della loro autenticità, e quindi anche de' personaggi da essi nomi indicati. Nè infondato è questo dubbio, stantechè, fra le altre cose, il preteso arcivescovo Massimiano non ha somiglianza di sorta con quello in San Vitale.

L' arco finalmente della tribuna presenta entro tondo il busto di Cristo, che, vestito di porpora, tiene un libro nella sinistra, e tende la destra in atto di benedire. La capigliatura e la barba sono le solite, ma i lineamenti, non più così regolari e calmi, come in quello dell' abside. La fronte muscolosa, le sopracciglia aggrottate, gli occhi immoti e fissi, il naso piegato in giù sentono del fare più tardi venuto in uso a Roma, di esprimere, cioè, il maestoso colla terribilità dell' aspetto. Lo fiancheggiano i simboli degli Evangelisti, che sono la parte meglio conservata. Sotto vengono via via prima dodici pecorelle, sei per parte, con Betlem e Gerusalemme, più sotto una palma per parte, poi seguono gli arcangeli Michele e Gabriele con labaro in mano e finalmente da una

[1] I nomi apposti ai personaggi principali sono scritti in nero con pennello (come *Costantinus maior Imperator Heraclii et Tiberii imperatorum*), uguali di forme alla scritta che leggesi dietro all' organo: *10 marzo fu restaurato il mosaico con pittura da me Battista Ricci*, 1861; per cui ovvio è il supporre che que' nomi e il risarcimento a colori del mosaico in discorso siano del Ricci.

[2] Ciampini, cap. II, pag. 79 e segg.

parte San Matteo, dall' altra San Luca. Notiamo da ultimo che tutti questi mosaici sono chiusi entro cornice della consueta decorazione. [1]

Sant' Apollinare Nuovo.

La navata principale, o non fu mai adorna di mosaici, o questi cedettero il posto già da lungo tempo alla serie di ritratti, che rappresentano persone del clero ravennate. Ne abbiamo invece nella navata di Sant' Appollinare Nuovo, dove però non esistono più quelli che ne fregiavano l' abside e l' arco trionfale. Pare che la decorazione di questa chiesa, surta sotto Teodorico ariano, e riconsecrata sotto l' Esarcato, abbia avuto il suo compimento ai giorni di Giustiniano, auspice l' arcivescovo Agnello. Sì l' uno che l' altro erano ritratti nel mosaico sopra la porta maggiore; ma non è rimasta che parte dell' Imperatore, il quale si presenta di faccia più piena e con lineamenti meno risentiti che non in San Vitale. Vedesi la sola testa, col collo e parte delle spalle. Indossa costume imperiale; porta il diadema con intorno l' aureola, e campeggia su fondo dorato, che superiormente alla sua dritta è in parte mancante, come perì

[1] A quanto osservammo nel quadro de' Privilegi, aggiungiamo che nell' abside è ridipinta la bianca tunica di Mosè, e ritoccata la faccia di Elia dal naso in giù, come pure le mani. Il Santo Apollinare ha parte della testa restaurata, la sua mano sinistra è rifatta, come nuova è la parte inferiore della sua figura. Delle pecorelle le sei alla diritta di detto Santo sono nuove. Così in parte è restaurato con stucco dipinto anco il fondo. Le quattro figure dei Santi Vescovi hanno pur sofferto per restauro, e nella parte inferiore sono rinnovate con stucco dipinto. Nel mosaico alla diritta la figura di Abele è ridotta dal restauro ad una brutta forma, molto simile a quella d' un idropico. Abramo ed Isacco sono pur malconci, e specialmente brutte e difettose sono le giunture e le estremità. Nell' arco, gli arcangeli Michele e Gabriele hanno la metà inferiore delle loro figure rinnovata con stucco dipinto, e l' altra metà non affatto esente da restauro. Gli evangelisti Matteo e Luca, che stanno sotto, sono due brutte figure fatte a nuovo. Altri simili inconvenienti si potrebbero ricordare qua e là negli accessorii, come nel rimanente dei fondi. Ne ciò deve far meraviglia quando si pensi quanto male sia riparata quella chiesa, la quale di tempo in tempo, pel basso suo livello, ha il pavimento inondato dalle acque.

anche una parte del nimbo e del diadema fino alla tempia sinistra. [1]

Nei mosaici che tuttavia restano ne' tre campi della navata, come eziandio in quelli di altre basiliche del secolo sesto in Ravenna, non apparisce alcuna differenza notevole. Se dunque gli artisti, che vi operarono, si raccomandano ancora per giusta distribuzione dello spazio, ossia per l' ordine generale, tali non sono nel particolare, non sapendo mettere in rispondenza fra loro le figure, collocate l' une presso le altre quasi senza legame di sorta; difetto che in gran parte dipende dalla composizione stessa non bene ideata. Ciò tutto s' incontra nel mosaico che presenta il Salvatore in trono con ventisei Santi, i quali, di seguito l' uno all' altro, processionalmente si schierano per venirgli innanzi; ma tutti di faccia, e tenenti in mano la palma del martirio. Lo stesso ripetesi al lato opposto nell' Adorazione de' Magi, seguita da ventiquattro Sante, che muovono con le palme del martirio e in eguale ordinanza all' incontro della Vergine. Cotali difetti paiono temperati ne' personaggi dell' Antico Testamento che sono fra le finestre, mentre le piccole storie, tratte dal Nuovo, sentono ancor dell' antico così nella composizione e ne' motivi, come nel carattere e nel vestire.

Entrati in chiesa, si presenta alla dritta, su fondo dorato, il palazzo imperiale di Ravenna, e la processione già notata di ventisei Martiri, che, separati tra loro da una palma, vanno a presentarsi al Redentore. Questi (la cui figura, nella metà sinistra, è tutta nuova da capo a piedi) siede su ricco cuscino in trono, ha due angeli per parte; e mentre con la destra benedice, tiene nella sinistra uno scettro, che fu sostituito al libro di prima

[1] Codesto ritratto venne da poco tempo tolto di là e posto nella Cappella detta di *Tutti i Santi,* ed in tale occasione fu restaurato.

ov'erano scritte le parole: *Ego sum lux mundi*, etc. Nuovi per intero sono i due angeli alla sinistra del Redentore, il secondo, di proporzioni più grandi per supplire al primo martire della processione, Santo Stefano, che non fu rifatto. Egualmente nuovi sono quelli che tengono dietro a Santo Stefano; nè intatti si mostrano gli altri, avendo tutti sofferto restauri parziali. La cagione del perimento di Santo Stefano e degli altri sconci è stata originata dall' aver collocato l'organo in questa parete, da dove più tardi fu tolto. [1] Tornando alla figura del Salvatore, sebbene mezzo rifatto, vuolsi convenire che non manca di proporzioni regolari, nè di certa maestà, e nel carattere ricorda quello nella catacomba de' Santi Marcellino e Pietro a Roma. Indossa tunica rossa e manto turchino che ne vestono abbastanza bene la persona: ha la testa ovalmente oblunga; folta la capigliatura e la barba e la prima, divisa nel mezzo, gli cade a ricci giù per le spalle, mentre l' altra gli ricopre il mento. I lineamenti tirano al vecchio; e la bassa e larga fronte, le sopracciglia forti ed arcuate, lo sguardo immobile, il naso lungo e curvo, ci mostrano la maniera bizantina. Un nimbo, con in mezzo la croce, gli avvolge il capo: ha i sandali ai piedi. Gli angeli che lo fiancheggiano, vestiti della solita tunica e del manto, con aureola, con sandali, coi capelli stretti come da nastro e con una mano alzata ed un' asta nell' altra, sono di proporzioni lunghe e magre, ed hanno quei difetti che in generale si riscontrano ne' Santi.

Sulla parete opposta presentasi, sovra fondo dorato, il porto con la città « *in Classe* » e la processione già accen-

[1] Andiamo debitori di tali notizie alla cortesia del Priore che reggeva il convento nel 1860. Egli ne fece vedere il manoscritto del P. Gianfrancesco Malazappi da Carpi, che avea descritto il mosaico nel 1586 prima che gli fosse addossato l' organo, tolto poi di là e collocato sopra la porta dove tuttavia è.

nata di Sante, divise pur queste da una palma, e colle stesse forme sgraziate e coi difetti medesimi; tutto peggiorato eziandio da rimessi. Precedono la processione i tre Magi rifatti, goffamente abbigliati alla moderna e con berretto baronale in testa.[1] La Madonna, che siede su ricco seggiolone con cuscino, indossa veste violacea e manto azzurro-verde: oltre all' aureola, ha in capo come una specie di cuffia con sopravi un panno che la copre. Stende la destra a benedire, mentre con la sinistra tiene sulle ginocchia il figliuoletto, che, vestito di tunica e manto, cinto il capo di aureola tramezzata dalla croce, tiene esso pure la destra alzata.

Queste, come le altre figure, sono lunghe, magre, stecchite, di forme angolose, difetti resi ognor più evidenti dai molti restauri, cui in tempi diversi andarono sottoposti. Così gli Angeli ai lati della Vergine, al pari di quelli che attorniano il Redentore, tranne i due che gli sono alla destra, perdettero il primitivo loro carattere arcaico.

Superiormente a codesta serie di mosaici àvvene un' altra, dove veggonsi entro nicchie fra le finestre, ritti in piedi, tutti di faccia, i sedici Profeti; alcune delle finestre son chiuse e diversamente decorate a mosaico, presentando con vaghezza di tinte nel centro del campo su fondo dorato un vaso, con due colombe dalle parti. Anche le figure di questi mosaici sono in parte alterate da rimessi ed alcune rifatte interamente a nuovo.

[1] Flaminio da Parma (*Memorie storiche de' conventi e delle chiese de' Frati minori della Provincia di Bologna*, Parma, 1760) nella descrizione, che fa del mosaico, ricorda anche le corone. Queste esistevano ancora al tempo del Ciampini, come si rileva dalla copia incisa che ne dà; ma già fin d' allora, a detta del Flaminio, erano insieme colle teste state rifatte a pittura. Adesso invece sono in mosaico; il che mostra a quali e quante modificazioni andò soggetto quel povero quadro. Nel 1861 vi si lavorava ancora a risarcirlo.

Più in alto, in campo più piccolo, ricorre un terzo ordine di mosaici, dove sono ritratte alcune storie della vita di Gesù Cristo, alternantisi con quadri di decorazione, ne' quali, come da una specie di conchiglia, sormontata dalla croce, pende nel mezzo una lampada, e da ciascun lato vedesi una colomba. Ora questi mosaici, non esenti da riparazioni, ritraggono, sebbene imperfettamente, dell' arte pagana, come si desume dalla composizione, dai motivi, dal carattere e dal vestire delle persone che rappresentano. [1]

È qui sulla parete a dritta che c' incontriamo per la prima volta in rappresentazioni della Passione di Cristo. Tra queste vediamo ritratto il Salvatore, che dignitoso, con folta barba e ricca capigliatura, partita nel mezzo e cadente giù per le spalle, si avvia al Calvario. L' aureola gli cinge il capo; tunica e manto gli coprono la persona, veste sandali, ed è preceduto dal Cireneo che porta la croce.

Ma della Passione non si osò per anco di rappresentare la sintesi più augusta, la Crocifissione cioè co' suoi episodi; e corse ancor qualche tempo prima che quella divina tragedia divenisse soggetto dell' arte figurativa. Egli è perciò che al Cristo avviantesi al Calvario tiene dietro la storia delle Marie al sepolcro, poi quella di Cristo coi due Apostoli diretti per Emaus, e l' altra del Salvatore in mezzo agli Apostoli.

Nella parete opposta campeggiano i tredici miracoli di Gesù Cristo, che l' artista ritrasse giovane, senza barba, con l' aureola intorno al capo framezzata dalla croce, e vestito di tunica porporina. Fra questi miracoli vi sono rappresentati il risanamento del para-

[1] La chiesa fu restaurata al tempo del cardinale Gaetani; in quella occasione venne rifatto il tetto e sembra che sia perita la cornice a mosaico, che correva sopra le storie.

litico, che piglia in ispalla il suo letto e se ne va guarito; la moltiplicazione de' pani e de' pesci; la cacciata del demonio dal corpo di un ossesso; la prodigiosa pescagione di Pietro che corre pericolo di affondare per l' abbondanza della preda. Codesti quadri, come si disse, non sono intatti, ma, nonostante le alterazioni de' rimessi, si ravvisa in essi, dove più, dove meno, buona distribuzione di luci e di ombre; giustezza di toni locali; forza e vigorìa di colorito; pregi non disgiunti anche da un certo rilievo. Facile e franca ne è la condotta, talchè sono da porsi fra le opere più importanti del tempo. In sul finire però del secolo sesto anche in Ravenna l' arte decadde dal primo suo splendore e la si ritrova umile e bassa, come nella maggior parte delle altre città d' Italia. Essa era tale da contentare forse le modeste esigenze de' committenti, ma incapace di dare opere monumentali e solenni.

San Lorenzo a Milano.

Di questi tempi abbiamo pure a Milano, nella chiesa di San Lorenzo, la cappella di Sant'Aquilino, la quale offre due mosaici, che, sebbene malconci da restauri, si palesano per opera del secolo sesto e settimo, e sentono di quelli di Ravenna. In uno vedesi in mezzo agli Apostoli Cristo, di sotto ai cui piedi scaturisce un fonte secondo la frase scritturale che lo fa sorgente di acqua viva e vita eterna. Nell' altro è ritratto il sacrifizio d' Isacco.

Santi Nazario e Celso a Ravenna.

Ravenna, oltre i mosaici, presenta altresì de' medesimi tempi sarcofagi con lavori di scultura, e ne ricorderemo qui alcuni, solo per quanto fanno all' intento nostro.

Tralasciando di parlare del sepolcro marmoreo nella chiesa dei Santi Nazario e Celso, che racchiudeva le ceneri di Galla Placidia, perchè stato spogliato delle lamine d' argento e degli ornamenti che lo coprivano, gli altri due sarcofagi, che stanno uno per parte

nella crociera, e che contengono l'uno, la salma dell'imperatore Onorio, fratello di Galla Placidia, e l'altro, quella dell'imperatore Costantino III, secondo marito di lei, presentano scolpito nel mezzo l'agnello sopra un rialto, dal quale scaturiscono i quattro fiumi. L'agnello ha il capo cinto d'un'aureola col monogramma di Cristo, ai lati una pecorella ed una palma per parte. Nell'alto della tomba vedesi ripetuto il monogramma, con *Alpha* ed *Omega*. Nel sepolcro, ch'è nell'andito attiguo alla sagrestia di San Vitale, è scolpita l'Adorazione de' Magi.[1] La Vergine, di profilo, posa su di una seggiola, veste all'antica, tiene il celeste Infante sulle ginocchia, e sulla testa, senza aureola, ha un panno. Il Bambino, con tunica, manto, e aureola con monogramma,[2] protende le mani per ricevere le offerte dai Magi che, in berretto frigio ed abbigliati all'antica, gli vengono innanzi un dopo l'altro. Nè manca la prodigiosa stella, indizio e guida a que' saggi, splendente in alto sopra a Maria. Ai fianchi della tomba è ritratto Daniele, con berretto frigio, nella fossa de' leoni; ed il risuscitamento di Lazzaro. In questo ultimo quadro il Redentore[3] con sandali, vestito di tunica e manto all'antica, cinto la folta, ma breve chioma della solita aureola col monogramma, si mostra uomo maturo e di complessione robusta. Presentasi di profilo, e con la mano destra alzata intima di sorgere a Lazzaro, che piccolo gli sta ritto innanzi, avvolto qual mummia nel lenzuolo mortuario sotto la porta del sepolcro collocato sopra scalini. Ora codesti soggetti

San Vitale.

[1] Questo è il monumento sepolcrale dell'esarca Isacco morto nel 638. Glielo fece fare sua moglie Susanna, che volle nella iscrizione greca rammentate le gesta gloriose di lui in Oriente e in Occidente, e paragonata la propria vedovanza a quella di una tortora.

[2] Qui pure, come nelle altre sculture che ricorderemo, il monogramma è il bizantino.

[3] Ha guasta parte del volto, e manca della mano destra

così nel concetto e nella distribuzione, come nella posa, nelle forme e vestire delle figure, ricordano i dipinti di eguale argomento già veduti nelle catacombe.

Simile carattere e maniera incontriamo pure in un bassorilievo, che è nell' andito di questa chiesa. Esso rappresenta il Salvatore, che giovane sta ritto nel mezzo, con aureola portante il monogramma e vestito all' antica. I capelli partiti a metà della testa gli scendono giù per le spalle, ed il mento senza barba rotondeggia ripieno. Per questo e per la regolarità del sembiante arieggia alquanto l'Apollo, per quanto il comportava un'arte già decaduta. Tiene alzata una mano, mentre con l'altra porge un rotolo a San Pietro, vicino al quale vedesi una palma e dopo questa una donna, abbigliata all' antica colla destra sollevata. Dall' opposta banda il Redentore è fiancheggiato da altra palma, cui tiene dietro una figura d' uomo. Oltre ai difetti che si scorgono nelle forme, massime nelle giunture e nell' estremità, le teste grosse e pesanti, le tozze persone lasciano desiderare in questo bassorilievo le giuste e buone proporzioni, e dimostrano pur sempre essere quella un'arte già decaduta.

Cattedrale.

Passando ora alla Cattedrale, la cappella della Madonna *del Sudore* ci offre due urne, le quali, secondo una vecchia scritta, contengono l'una la salma di San Barbaziano, maestro di Galla Placidia; l' altra quella di San Rainardo. Sulla tomba di questo è ritratto il Salvatore, che seduto appoggia, l' uno dall' altro distante, i piedi con sandali sovra uno sgabello di pietra, sostenuto come da un assito di legno con sei aperture, da quattro delle quali scaturiscono i simbolici fiumi. Di aspetto giovanile, senza barba, ha lunga capigliatura partita che, cinta da aureola col monogramma, gli piove sulle spalle. Stende la mano destra a San Paolo, che riverente si muove di profilo alla volta di lui con la corona,

simbolo del martirio, mentre nella sinistra tiene aperto un libro. Da questa parte gli si accosta curvo in atto ossequioso San Pietro con la croce in ispalla, che pure gli porge la sua corona. Anche i due Apostoli, vestiti alla romana, si riconoscono per i loro soliti tipi tradizionali. Alcune nuvole sormontano nell'alto il quadro, mentre ai lati del sepolcro ricorre il monogramma framezzato da un ornamento con uccelli. Questa scultura, sotto ogni rapporto considerata, è la migliore di quante ne abbiamo vedute a Ravenna, poichè appaiono in essa meno imperfettamente imitate le forme dell' arte pagana.

Il monumento sepolcrale di San Barbaziano, entro nicchie sostenute da colonnette con ornamenti framezzo, presenta egualmente i tre personaggi che vedemmo nell' altro di San Rainardo. È ritto nel mezzo il Salvatore, ma di età più matura, con un libro nella sinistra e con la destra alzata come in atto di benedire. Indossa tunica e manto aderenti al corpo, ai piedi i calzari: ha corta e indivisa la chioma che pur copre parte della bassa fronte, ovale la testa, cinta da aureola col monogramma; brutte le orecchie, lungo il collo e la persona alquanto tozza.[1] Sì questo Cristo come quello già ricordato nella risurrezione di Lazzaro sono, fra gli altri consimili, di carattere e modo più scadenti. Più difettoso è ancora San Paolo che di prospetto sta al lato dritto, con un libro nella destra e colla sinistra alzata. Nella stessa attitudine gli sta accanto dal lato sinistro San Pietro che, invece del libro, tiene la croce; in luogo di nubi, campeggia qui in alto il monogramma, e dai lati vi sono vasi con fogliami ed uccelli. Si vede adunque che gli artisti del secolo settimo, anche nella statuaria, figurando soggetti cristiani, non sapeano prescindere dalle forme e dai modi

[1] La testa è senza il naso, manca parte della bocca e del mento.

dell' arte pagana, e che anzi gli scultori mostrano più dei pittori di averne imitate le forme. I minori difetti che gli statuari presentano nella imitazione, a confronto de' pittori e de' mosaicisti, dipendono dalla diversa natura del lavoro, essendochè quelli, ad ottenere il rilievo, non aveano come questi d' uopo del giuoco convenientemente combinato de' lumi e delle ombre.

A Ravenna noi potremmo ricordare altre opere di questo genere, come i monumenti sepolcrali di Sant' Apollinare in Classe; ma le lasciamo, perchè nulla ci offrono da aggiungere al già detto. Non possiamo però omettere la sedia pastorale di San Massimiano, la quale conservasi nella sagrestia della Cattedrale. Per la sua importanza meriterebbe anzi un minuto esame; ma non entrando ciò direttamente nell' intento nostro, andiamo contenti di brevi cenni. Essa è una fattura in avorio del secolo sesto, e presenta piccole figure d' intaglio accurato, nitido, con tipi, caratteri, forme e pieghe, che più delle altre scolpite in pietra, e già accennate da noi, ritraggono dell' arte cristiana di quei tempi. Esse infatti presentano i caratteri e ricordano la maniera da noi già osservati nei mosaici della stessa epoca. Uno stile simile ed un fare eguale ne sarebbe offerto dal grande Crocifisso, ivi pure conservato, se sciaguratamente non fosse stato risarcito due volte nei secoli decimosesto e decimottavo, talchè non val la pena di parlarne.

Nè vanno dimenticate le miniature, le quali mostrano in tutto la prevalenza dei tipi, modi e costumi antichi, mentre nella tecnica poco si scostano dalle pitture delle catacombe.

Biblioteca vaticana.

Un gran codice in pergamena della Biblioteca vaticana è storiato con fatti della vita di Giosuè, i quali tengono molto dei rilievi nella colonna traiana. In gene-

rale siffatte composizioni son buone, vive, e si raccomandano pel sentimento artistico che le ispirò. Le storie, bene aggruppate e disposte, hanno bel movimento. Giosuè non solo si riconosce all' aureola ed alla grande statura, ma altresì all' aspetto e all' abbigliamento guerresco. I caratteri di questa miniatura, come la tecnica esecuzione, palesano un artista del periodo anteriore,[1] nonostante i difetti del disegno, dell' anatomia e la durezza delle estremità. Che se è vera la scritta, che li attribuisce al secolo nono, convien dire che l' autore non fosse soltanto innamorato del comporre, ma eziandio del processo antico, tanto si studia d' imitarli.

Importanti pur sono, ma sotto altro rispetto, le vignette di forme più classiche, di cui vanno fregiate le pagine del Virgilio.[2] Il modo come sono condotte quelle vignette, si può rilevare esaminando i luoghi, nei quali manca il colore a cagione della umidità. Dall' esame adunque si raccoglie, che sulla pergamena si passò una tinta azzurra, sulla quale si disegnarono le figure, e si ottennero le carni e i panneggiamenti per mezzo di velature. Le ombre invece vi sono segnate fortemente a colori bruni cupi, e si fanno risaltare con oro le luci degli abiti. Colui che le lavorò è un artista ligio di molto all'antico, e benchè si riscontrino in esse parecchi difetti di forma, come il dimostrano le grosse e corte figure cogli occhi fissi e rotondi, pure non manca di vivacità di concetto. Non va tra queste dimenticato il Laocoonte, pretta imitazione del gruppo antico tanto celebrato e famoso.

[1] Il colorito è di tinta calda e trasparente all' acquarello, di tocco facile e leggiero alla maniera de' dipinti antichi. Ove manca il colore si scorge che il disegno è tracciato con punta. Il D'Agincourt dà copia di tale miniatura nel vol. V, tav. av. 28, 29 e 30.

[2] Vedi Ms. n. 3225.

Biblioteca ambrosiana di Milano.

Della medesima età, e della fine del secolo quarto, è il codice ambrosiano di Omero, tanto somigliano le sue miniature a quelle del Virgilio testè esaminate. Nelle parti intatte, bella, a modo di esempio, è la figura di Omero, pel classico movimento e per la vigorìa del suo colorito.

CAPITOLO SECONDO.

LA PITTURA DAL SECOLO SETTIMO AL DECIMOTERZO.

L' arte, negli anni che seguirono alle conquiste di Belisario e Narsete, ed anche per molti appresso, ha poco, anzi generalmente nissun pregio, senza carattere e senza forma come è. Ciò nonostante è d' uopo seguitarne il corso, onde conoscere il legame che essa ha co' periodi successivi, e vedere come e quanto il tempo abbia contribuito al suo progresso, sendochè un vincolo più o meno palese lega sempre tra loro, anche a distanza, le cose.

A Roma stessa, dove pittori e mosaicisti continuarono a nutrirsi delle tradizioni antiche, la influenza neo-greca, che si vede nei mosaici a Ravenna, non fu che passeggiera. Il modo di comporre, che in sulle prime andava qua e là sulle orme dell' antico, andò via via pigliando lentamente un carattere ed un tipo proprio, non senza trascorrere in licenze e decadere nella forma. Dopo tre secoli però di una meschinità povera e sciaurata ebbe luogo un miglioramento nel processo tecnico, quando cioè nel mezzodì della Penisola si venne svolgendo un nuovo stile, il bizantino. È la Sicilia che, qual meteora passeggiera, si presenta nello splendore de' suoi mosaici; ma non tarda a succedere altro periodo di decadenza, durante il quale Roma ripiglia il primo posto, per cederlo poi alla Toscana, che avanza tutti.

BUSTO DI CRISTO BENEDICENTE
nella catacomba di San Ponziano a Roma.

Catacomba di San Ponziano.

Il meglio in questa età di decadimento ci è offerto dalle catacombe. Fra le altre pitture notiamo un busto di Cristo benedicente, che vedesi nella catacomba di San Ponziano a Roma. Esso è dipinto sulla parete che mette al prossimo fonte battesimale, e la sua grandezza gigantesca e la soverchia vicinanza ne fanno risaltare maggiormente i difetti. Ha ovale la testa, spaziosa la fronte, regolari le proporzioni, con occhi grandi e grossi come si usavano allora, ma un po' troppo ravvicinati ed aperti in modo da lasciare scoperta tutta l'iride, nel mezzo della quale forte spicca la nera pupilla. Gli occhi inoltre, contornati da grandi sopracciglia, chiusi entro orbita ampia, hanno un certo che di immobile e quasi diremmo di spaurito. Regolare è il naso, ma un po' trascurato nella forma; migliore è quella della bocca, il cui labbro superiore è ornato da due piccoli baffi finienti in punta. Il mento, pienetto e nudo, è ovale, e sotto esso corre intorno una barba corta ed a ciocche. La capigliatura, partita nel mezzo, scende copiosa e ad onde dai lati sulle spalle. Largo ed ampio è il collo, dove, come nella fronte, con alcuni segni sono indicati i muscoli. Una grande aureola a croce gemmata gli cinge la testa, mentre due stelle, una per parte, fiancheggiano le spalle. La mano che benedice, è difettosa, con dita sottili e appuntite, nè vedesi l'altra, che dovrebbe tenere il libro aperto, dove si legge soltanto *Dominus*, perchè il resto è cancellato. Nell' insieme, l' aspetto del Cristo, anzichè giovane, appare alquanto senile. Si vede che l' artista, non sapendo trovare un tipo adatto ad esprimerne la potenza divina, si aiutò cogli spedienti notati nella descrizione; cosa che già vedemmo in alcuni mosaici, e che vedremo ripetersi ancora per secoli. Che se non fu felice nel tipo, nemmeno andò per la sottile nella ese-

cuzione, che è assai trascurata e tirata via in tutta fretta, sopra un piano ineguale a curva e con rozzo intonaco. Il tono generale è giallo-chiaro, e quello delle carni di tinte liquide come l'acquerello, sulle quali, nelle guancie e nelle labbra, se ne ripassarono di rossastre. Il ciglio superiore e le spiccate sopracciglia sono cupamente scure; mentre i capelli, la barba ed i piccoli baffi sono di tinta calda, e segnati con forti contorni. La tunica è cupo-rossastra, ma crebbe di tono; il manto è giallastro, e questo e quella corrono angolosamente. Gialla è la grande aureola, tramezzata da croce rossa adorna di gemme. Le forme sono indicate ne' lumi da rossi contorni e da scuri troppo risentiti nelle ombre. Tutto è dipinto su fondo chiaro, e presenta il carattere del secolo settimo.

Scendendo per una scala al fonte battesimale, dove scarsa e quasi misteriosa penetra la luce, in fondo alla scala è l' acqua con ai lati due panchette di pietra pel rito. Sulla parete di faccia, a livello dell' acqua è colorata una porta, nel mezzo della quale è dipinta una croce gemmata con le lettere dalle parti *Alfa* ed *Omega*, a simboleggiare che la croce e il battesimo aprono il cielo. Di sopra è ritratto il battesimo di Cristo con figure minori del vero, e dove, come nei mosaici dello stesso soggetto a Ravenna, in Santa Maria in Cosmedin e nel battisterio degli ortodossi, il Salvatore presentasi di faccia, giovane e nudo, con poca barba sul mento e co' capelli partiti e cadenti sulle spalle. È per metà entro l' acqua, nella quale si riflettono le sue forme; ma non si vede sorvolato dalla colomba, simbolo dello Spirito Santo, perìta, come si raccoglie dalle tracce rimaste. Il Battista alla sinistra, con una pelle intorno ai lombi e sandali ai piedi, dalla sponda gli protende sul capo la destra, e tiene una canna nell' altra mano. Ha

pure cinto il capo di aureola, e nella figura e nella mossa ricorda molto quello di Santa Maria in Cosmedin, a Ravenna. Questo Battesimo però si differenzia dai due che detta città ne offre, in questo, che alla destra di Cristo, in luogo della divinità pagana, sta un Angelo vestito, con nimbo ed ali, ma assai danneggiato, e pare che tenesse le vesti di Cristo durante la cerimonia.[1] Sul davanti, dalla parte dell' Angelo, è un cervo, il quale, sebbene sia ora senza testa, pure dal movimento appare che fosse inteso a bere nel fiume. In questo Battesimo adunque nulla di pagano, ma vi campeggia un concetto tutto cristiano, anzi tale che, con poche modificazioni e giunte, si perpetuò ne' pittori e statuari sino a' giorni nostri. Che se nel concetto riscontriamo un progresso notevole, la esecuzione però segna un maggiore decadimento, quantunque la disposizione, le movenze e le proporzioni sentano ancora dell' arte anteriore. Le forme sono più scorrette e rozze, più trascurate le estremità e le giunture, e se non peggiorarono gli occhi, grandi e grossi come sono, hanno anch' essi quella guardatura sgraziata e spiacente, che già notammo. Il colorito ne' lumi è leggiermente caldo, le ombre ristrette e fissate con tinta scura forte, il tutto tirato via di gran fretta su fondo chiaro; sistema seguito generalmente nelle catacombe, come si notò, a rilevar meglio le figure in quegli anditi sempre poveri di luce. Questo dipinto pure è del secolo settimo, se non piuttosto della prima parte del seguente.

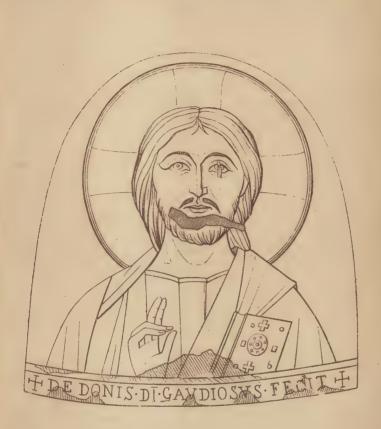
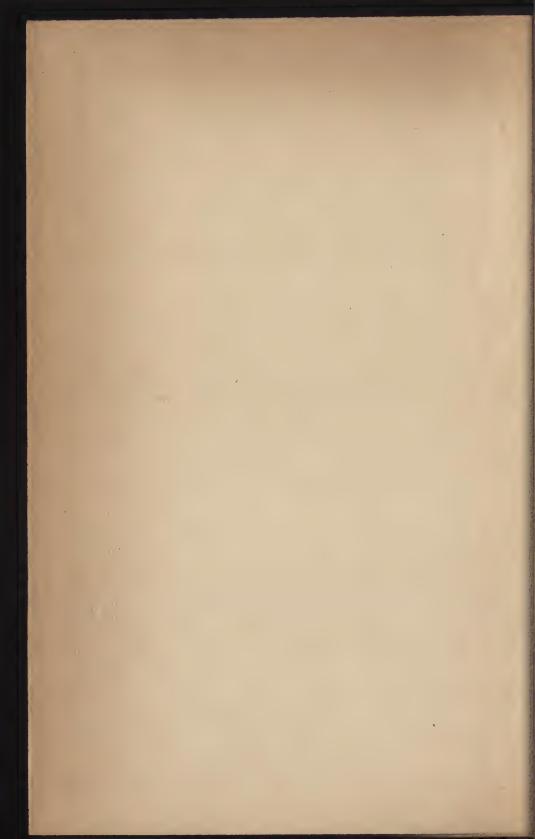
Nella stessa categoria e forse anche più scadenti voglionsi porre altri dipinti che ornano la cappella de' Santi Milice e Pimenio nella medesima catacomba. Ai lati di una croce gemmata, sopra piccola altura,

[1] Guasto ha metà del capo; perita in parte è la tinta degli abiti, come pure il colore del fondo.

stanno que' due Santi, vestiti alla romana, ritti, tutti di faccia, e con rotoli in mano;[1] mentre in un' altra pittura lì presso, in egual costume e con rotoli in mano, sono effigiati i Santi Pietro e Marcellino, con in mezzo San Pollione che invece del rotolo tiene in mano una corona. Sono di figura lunga, magra, difettosa, hanno piedi grossi e brutti, mani secche, allungate, con dita che sembrano piuttosto uncini, tanto le tirò giù l' artista con rapido tratto di pennello.

Un decadimento ancora maggiore è visibile in altro busto gigantesco del Salvatore che incontrasi nella stessa catacomba. Se finora, in mezzo al variare della espressione, erasi pur serbata una certa simmetria ne' tratti del volto ed un bel correre di linee, quasi riflesso dell' antico; qui apparisce quel fare sgraziato, che va ognor più peggiorando. Il capo è quasi tanto largo che alto, attorniato da una massa negletta di capelli che, partita nel mezzo, si serra intorno alla faccia e scompostamente cade dietro le spalle con due piccole ciocche sul fronte, talchè il collo, in proporzione alla testa, appare meschino. Ampi sono gli zigomi, una breve ed irta barba gli copre il mento, due piccoli baffi fiancheggiano il labbro superiore angoloso, mentre corto e grosso è quello di sotto; il taglio della bocca è indicato da un segno nero con due trasversali agli angoli. Attorno agli occhi grossi, brutti, con grandi lacrimatori riboccanti all' ingiù, s' inarcano fortemente le sopracciglia, che partendo dall'attaccatura delle *crabelle* del naso vanno a collegarsi con la coda prolungata della palpebra superiore. Quasi ciò non bastasse, due curve intorno agli occhi ne segnano spiccata l'orbita, talchè alla immobilità dello sguardo appare il volto come d' uomo

[1] Di sotto alla croce si praticò un foro, onde gli abiti de' Santi inferiormente perdettero in parte il colore.

Vol. I, pag. 62.

BUSTO DI CRISTO BENEDICENTE
nella catacomba di San Ponziano a Roma.

spaventato. Il naso, sebbene risentito, è regolare, e dalle narici corrono in giù due segni ad indicare le guancie, come poche linee sul fronte e sul collo ne indicano i muscoli. La destra che benedice, oltre essere piccola e mal disegnata, è di tale durezza che sembra di legno; l' altra mano, che non si vede, tiene pur qui un libro, ma chiuso e adorno di gemme. Il Cristo veste tunica rossastra, come scorgesi da tracce, con sopra un manto scuramente violaceo, un po' cresciuto di tono, e con pieghe angolose a linee rette. Il colore della barba e de' capelli è castagno, quello delle carni chiaramente giallastro; le guancie e le labbra di un rosso cupo, le ombre come i contorni fortemente scuri, rendono risentite le forme. Gialla è l' aureola che gli circonda il capo, e tramezzata da croce violacea. Questo busto, che stacca da fondo azzurro chiaro, è dipinto su curva ineguale, e posa su finto parapetto giallo, su cui leggesi parte della scritta: † DE . DONIS . DI . GAUDIOSVS . FECIT †[1]

Altro busto del Salvatore benedicente con la destra, ed avente il libro chiuso nella sinistra, con grande aureola con la croce gemmata attorno al capo, vedesi in questa catacomba nella cappella di Santa Cecilia, e mostra come l'arte nel secolo nono sia andata peggiorando. Ne risparmiamo ai lettori la descrizione, compendiandola col dire che ha un aspetto disgustoso, risultante da testa oblungamente ovale, da fronte bassa, da capigliatura aderente al capo che povera cade giù, lasciando alcun poco scoperte due brutte orecchie; da due occhioni rotondi e di guardatura fissa, da naso meschino, finiente in punta con piccole e mal disegnate narici, da mento

[1] L' occhio sinistro è privo d' una parte della pupilla e della sottoposta orbita; manca il colore altresì d' una parte del mento (coperta di barba) e dei capelli alla sinistra del Cristo, come ancora, vicino alla mano che benedice (alquanto scolorata) manca parte della veste e del libro. Anche nella iscrizione son logore o cancellate molte parole.

tondo e nudo e sott' esso tutto all' intorno brevi ciocche di barba, da bocca troppo distante dal naso, con labbra, angoloso il superiore, grosso e corto quello di sotto. Nè ci riconcilia il colorito generale di tinta gialla trista ed opaca, nè quello particolare delle luci di tinta viziata e pesante, o delle ombre appena e scarsamente indicate da tinta giallastra scura, o dei contorni duri e taglienti. Lo stesso dicasi della veste, povera troppo e troppo aderente alla persona, formata a linee rette ed angolari; oltre a ciò i colori troppo forti e senza fusione staccano troppo e danno a questa imagine più l' apparenza di un cattivo lavoro di tarsia, che di pittura. Si aggiunga che il busto è condotto su rozzo intonaco entro mezza nicchia a curva irregolare, e neppure è intatto; ma sofferse qua e là, specialmente nelle guancie, le quali perdettero in parte il colore, come è perito l' angolo dell' occhio destro e porzione del vicino zigoma.

Lì presso, sulla parete, è un Sant'Urbano che, quantunque abbia in più luoghi perduto il colorito, pur mostra la stessa arte in gran decadenza, tanto che si consideri complessivamente, quanto ne' particolari. Non è così di Santa Cecilia che dà il nome alla cappella, i cui caratteri dimostrano come essa appartenga ad un' arte anteriore, e forse al secolo settimo. La Santa, riccamente vestita, sta in piedi, e tiene alzate le braccia come in atto di preghiera. [1]

Nè tal misero decadimento limitossi alla sola Roma, ma suppergiù lo incontriamo dappertutto, in opere dello scorcio del nono secolo o del successivo. Vi ricompaiono cioè que' brutti e disgustosi tipi di forme, se pure possono così chiamarsi, tanto sono mal disegnate e difettose. Nè meglio dir possiamo del colorito spiacente e senza fu-

[1] Questa figura manca in alcune parti del colore, specialmente nella parte inferiore.

sione di sorta, e della rozza e grossolana esecuzione. A provare tal cosa non mancano esempi, ma noi andremo contenti a ben pochi e tratti da tre città differenti, da Roma, cioè, da Napoli e da Verona. Tale nella prima città è la Madonna col Putto dentro la cripta dei Santi Cosma e Damiano; tali i Santi Curzio e Desiderio in mezza figura nella catacomba di San Gennaro a Napoli; tali gli avanzi di pitture, nè tutte della stessa età, che vedonsi in Verona dentro una cappelletta scavata nel tufo presso la chiesa de' Santi Nazario e Celso. [1]

Nè meno della pittura andò decadendo l' arte affine del mosaico, la quale come la prima non solo non tentò nuove composizioni, ma si attenne egualmente a quelle che già erano in uso alla fine del sesto secolo e nel settimo. Dove più, dove meno, si riscontra una maniera nuova, derivata da una fusione di romano e di bizantino, che però non si mantenne a lungo. Serva di esempio il mosaico che orna San Lorenzo fuori le mura a Roma; basilica probabilmente eretta o rifabbricata sotto papa Pelagio II. Ad attribuirla a quel papa, che governò la Chiesa dal 578 al 590, siamo indotti dall' esservi egli ritratto col modello della basilica in mano, mentre il mosaico sembra del nono o del decimo secolo, in causa dei rimessi introdottivi e dei colori passativi sopra.

San Lorenzo fuori le mura a Roma.

Nell' arco sopra fondo dorato sta seduto Cristo sul globo terracqueo, cinto il capo di aureola, benedice con la destra e tiene nella sinistra la croce. Lo fiancheggiano da un lato i Santi Pietro e Lorenzo, ed il papa Pelagio; dall' altro i Santi Paolo, Stefano ed Ippolito. Di

[1] La cappelletta è di proprietà dei signori Smania, e mostra vestigia di angioletti ed il simbolo di San Marco evangelista. Queste pitture sono più vecchie e più brutte, anzi deformi. Posteriore di tempo è il Battesimo di Cristo; come pure i Santi Michele, Nazario e Celso, e di epoca più vicina a noi è ciò che resta di una Nunziata. La vôlta è altresì dipinta, e presenta il Salvatore in compagnia di alcuni Apostoli.

queste figure quelle dei Santi Lorenzo e Pelagio, perchè meno alterate dai restauri, ritraggono del secolo sesto. Da questo mosaico si riscontra come anco in Roma tal'arte volga sempre più al basso, presentando esso forme difettose, occhi immobilmente grandi, nasi schiacciati, pieghe dure ed angolose, ed un colorito a tinte tristi ed opache.[1] All' estremità dell' arco campeggiano i due luoghi favoriti, Sionne e Betlemme, testimoni del principio e della fine della vita terrena del Salvatore.

San Teodoro.

L' abside di San Teodoro in Roma offre altresì nel mezzo il Redentore assiso su globo azzurro e stellato, in atto di benedire con una mano, e con la croce nell' altra. Gli stanno ai lati i soli due apostoli Pietro e Paolo, e ciascuno gli presenta un Santo, che s' avanza con in mano la corona guadagnata nel sofferto martirio. Uno di essi è il patrono e titolare della chiesa. Il fondo del mosaico è d' oro, superiormente sparso di nuvole azzurre e rosse, dalle quali appare nel centro la mano dell' Eterno con una corona d' alloro, frammezzata da gemme. Codesto mosaico ha molto sofferto dal tempo e dai rimessi, e presenta press' a poco gli stessi caratteri dell' altro.[2]

Sant' Agnese.

Il mosaico nell' abside di Sant' Agnese presso Roma, chiesa edificata al tempo di Onorio I che fu papa dall' anno 625 al 638, rappresenta nel mezzo la Santa ritta in piedi e con un rotolo in mano. Vestita riccamente

[1] Bisogna però avvertire che questi difetti si devono in gran parte al cattivo restauro.

[2] Le sole teste de' due Apostoli, che sono le meno danneggiate, serbano meglio l' impronta della loro originalità. Quella del Cristo, al contrario, è rifatta, e in modo deforme anche la mano destra, come rifatto in gran parte n' è il manto di porpora. Lo stesso è a dire dei piedi, degli abiti di San Paolo, e delle estremità di San Pietro, che ha pur ritoccate in parte le vesti. Dei due Santi presentati dagli Apostoli, quello dalla parte di San Paolo è nuovo per intero, e quello dalla parte di San Pietro, che è San Teodoro, meno una parte della testa, è pur tutto rifatto.

con una corona gemmata in testa, cinta di aureola, posa su piccolo sgabello, ed ha ai piedi la spada, simbolo del suo martirio. Ritti la fiancheggiano da un lato papa Onorio col modello della chiesa in mano, dall'altro papa Simmaco, tutti di faccia. Le figure stanno su terreno verde, mentre il rimanente del fondo è dorato. Superiormente apparisce nel mezzo, tra nuvole biancastre, la mano dell' Eterno con una corona; il tutto è chiuso da due cerchi, seminati di stelle, turchino l'uno e l' altro più scuro.

Svelte ed alte sono le figure, ma di forme, le quali, per essere segnate da forti contorni, sentono del secco e dell' angoloso, con movimenti piuttosto rigidi e duri. Abbiamo qui dunque suppergiù i caratteri ed i difetti che notammo ne' mosaici dell' ultimo tempo di Ravenna, con l' aggiunta di una esecuzione più rozza e di dadi più grossi e meno uniti, difetto già predominante in Roma. Il colorito è piuttosto tetro, per quanto le vesti e le decorazioni siano sfarzose e ricche, più conformi alla bizantina che alla romana maniera. Una elegante decorazione, come di consueto, chiude e gira il mosaico.[1]

San Venanzio.

Nè va dimenticata l' abside di San Venanzio in Roma, che è l'oratorio del Battistero laterano, dedicato alla Vergine Maria. Questa ne occupa il mezzo, ritta in piedi e con le braccia levate; le vengono da un lato i Santi Pietro, Giovanni Battista, Domnio ed un altro; e dal lato opposto i Santi Paolo, Giovanni Evangelista, e Venanzio con un quarto che tiene in mano il modello della chiesa. Superiormente, su fondo dorato, e sparso di nuvole rosseggianti, giganteggia il busto di Cristo, ben proporzionato, cinto il capo dal nimbo e in atto d'im-

[1] Neppure codesto mosaico andò immune da rimessi; ha rifatti il capo ed il collo della Santa. Le teste de' due papi erano già perite al tempo del Ciampini.

partire la benedizione. Ovale ha la faccia con lineamenti regolari, ricca la capigliatura che, partita nel mezzo, gli scende a ricci giù per le spalle ed egualmente coperto tutto il mento di folta barba. Indossa, secondo il costume, tunica e manto, e mostrasi giovane nell'aspetto, e nelle forme robusto. I due Angeli, che uno per parte gli stanno riverenti ai fianchi, hanno essi pure forme robuste, come il dimostra il largo loro collo e la faccia piena e rotonda.[1] I capelli, divisi nel mezzo, cadono loro copiosamente ricciuti dalle parti, fermati al capo da bende svolazzanti, come svolazzanti sono le vesti. Fuori dell'arco sulle pareti laterali vedonsi quattro Santi per parte,[2] superiormente attorno all' abside, ne' due scompartimenti di mezzo fra le finestre, i simboli alati de' Vangelisti in mezza figura con libro in mano, e ne' due altri scompartimenti Gerosolima e Betlemme.

Rispetto a tali mosaici, notasi che il Redentore e i due Angeli hanno il carattere che ricorda quello dei primi mosaici cristiani di Roma; mentre le altre rappresentazioni arieggiano più alle bizantine del San Vitale di Ravenna, non solo per le forme agili e svelte, ma eziandio per la condotta più accurata, per l' armonia del colorito e per le linee dure de' vestimenti, siccome abbiamo visto nel mosaico in Sant' Agnese. Lo stesso carattere si riscontra nelle figure del mosaico che adorna l' abside di Santo Stefano Rotondo, il qual mosaico in onta ai molti rimessi dimostra appartenere al

Santo Stefano Rotondo.

[1] La testa del Cristo ha subìto restauro, ma non perdette del suo carattere originale quanto la sua mano che benedice. Così è degli Angeli ai lati. Delle figure sotto, quelle che più soffersero del restauro sono i Santi Pietro e Battista, e la Madonna, specialmente nella parte inferiore della testa. Il sottoposto terreno, coi piedi dei Santi, è quasi tutto rifatto, come qua e là è rifatto il fondo dorato.

[2] I Santi alla sinistra sono Pauliniano, Telio, Asterio ed Anastasio; e quelli a destra Mauro, Settimio, Antiochiano e Caiano, non esenti anche questi da parziali rimessi.

secolo settimo. Codesta chiesa venne costrutta sul Celio dal 642 al 649; il mosaico rappresenta nel mezzo una croce gemmata, ai lati della quale si vedono, tutti di faccia e con un rotolo in mano, i Santi Primo e Feliciano, ai quali era sacra. Chiuso entro cerchio, il busto del Redentore sormonta la croce, e sovra esso vedesi la mano dell'Eterno su fondo azzurro girata da doppio cerchio sparso di stelle bianche, come di fiori è seminato il piano.[1]

San Pietro in Vincoli.

Un esempio della influenza neo-greca a Roma, alla fine del settimo secolo, l' abbiamo in San Pietro in Vincoli nella figura del martire San Sebastiano, fatta fare nel 680 in occasione d' una pestilenza che affliggeva la città. Essa orna uno degli altari alla sinistra di chi entra in chiesa. Il Santo Martire non è rappresentato nudo, come vedesi nei tempi più moderni, ma vestito da guerriero con ricco e sfarzoso costume orientale, con lungo manto allacciato sulle spalle e con in mano la corona. Il suo aspetto è di uomo maturo, ha il mento coperto da corta barba, i capelli, divisi nel mezzo e ricciuti, gli cadono fino sotto gli orecchi, ed attorno al capo ha l' aureola. Si presenta di faccia, ritto, alto e magro della persona, con quella immobilità nella posa, che è difetto proprio di quel tempo.[2] Questo mosaico ci offre interi i caratteri che già abbiamo osservati nei mosaici di Ravenna.

Roma però in sul finire del secolo ripiglia il suo vecchio modo, e del bizantino, penetratovi quando l'arte

[1] Già accennammo ai restauri, onde venne alterato il mosaico; i quali restauri parte sono a vero mosaico, parte a stucco e poscia inciso da imitarne i dadi e dipinto. Ciò si osserva principalmente nel busto del Salvatore, nella croce e nel fondo.

[2] Questo Santo difetta di rilievo per lo scarso ombreggiamento, e mostra certe durezze che in parte devono attribuirsi ai rimessi; stacca da fondo di tinta grigiastro-scura, pesante, che pare sostituita alla primitiva.

a Ravenna già da cento anni languiva, altro non serba che un certo amore a forme agili e lunghe, ed a maggiore accuratezza di esecuzione. Tale indipendenza dell' arte ha una prova solenne nel fatto che, mentre il furore iconoclastico spinse dall' Impero greco tanti artisti in Italia, Roma non solamente non li tolse a imitare, ma si spogliò allora di quanto avea prima tolto dai Bizantini.

Delle opere della prima metà del secolo ottavo altro non resta che una parte di mosaico, la quale assieme con quelle condotte ai giorni de' papi Leone III e Pasquale I (795–824) basta a mostrare come l' arte andasse via via peggiorando e perdendo sempre più di valore. Già da molto tempo avea smarrito la verità, la simmetria e l' ordinamento della composizione, ai quali difetti aggiunse ora tale esilità nelle figure, tale scorrettezza nelle forme ed in tutto un fare così monotono, da non lasciare traccia di buon modellare. Qualcosa però d' antico traspare ancora qua e là e si manifesta in una tal quale dignità di espressione e di portamento, e in una certa temperanza e larghezza di panneggiare, che salta all' occhio non ostante il correre parallelo delle linee allora invalso.

Santa Maria in Cosmedin.

Codesta parte di mosaico de' primi anni del secolo ottavo rappresenta l'Adorazione de' Magi, stata trasportata dalla vecchia Basilica di San Pietro nella sagrestia di Santa Maria in Cosmedin. La Vergine siede su verde cuscino sopra larga scranna dorata, dietro la quale da un lato viene San Giuseppe, di tipo e di forme meschino, e dall' altro un Angelo. De' Magi tutto è perduto, meno il braccio che porge dentro una cassetta l' offerta. La Vergine, benchè di forme assai neglette, ha però una certa naturalezza negli occhi e mostra nel contegno alcun che di quieto. I suoi abiti aderenti alla persona, segnati

come sono a poche e forti linee parallele, sentono dello statuario. Il Bambino è difettoso di forma, e nel movimento che compie per ricevere l'offerta è sgraziato; mentre l'Angelo di forme regolari, pel tipo, pel vestire e per l'acconciatura de' capelli fermati da una benda, ricorda l'antico. La condotta è rozza, l'ombreggiare scarso; il leggiero colorito delle carni e le linee turchine tirate sul bianco delle vesti ci danno il carattere, cui l'arte si attenne per tutto il secolo.[1] Leone III (795-816) fu un papa che si mostrò non meno buon politico che fautore operoso dell'arte; ma di questa sventuratamente quasi nulla ne avanza delle molte opere che egli concorse a creare. Non solo eresse nuovi edificii, ma restaurò le vecchie chiese, estendendo il suo amore all'arte anche fuori di Roma. È per lui che fu riparato a Ravenna il tetto di Sant'Apollinare minacciante rovina. Grato a Carlo Magno del molto da lui operato a vantaggio della Santa Sede, ne volle eternare la vittoria nel mosaico, col quale adornò il triclinio della chiesa lateranense, e del quale oggidì non resta che la copia posta nella tribuna fatta erigere all'uopo da Benedetto XIV[2] fuori della Scala Santa dal lato che guarda la porta di San Giovanni.

Santi Nereo ed Achilleo.

Nella chiesa dei Santi Nereo ed Achilleo, da Leone edificata sopra le terme di Caracalla, abbiamo un mo-

[1] Tal mosaico del 705 o in quel torno, composto di cubi grossi e rozzi, fu restaurato e ripassato a colori in alcuni contorni. La Vergine indossa tunica violacea e manto azzurro; ha un drappo sul capo, che una grande aureola circonda. Il Divino Infante, con aureola con entro la croce, veste invece tunica e manto d'oro, mentre San Giuseppe ha abiti bianchi. L'Angelo, a grandi ali spiegate, porta intorno al capo ampia aureola verde, e veste tunica bianca con manto giallo, tiene nella destra un'asta, mentre ha alzata la sinistra, e gira alquanto la testa dalla parte che dovea essere occupata dai Magi.

[2] Solo conservansi dell'antico mosaico due busti, che vedonsi ora in cattiva condizione nel Museo cristiano al Vaticano.

saico che ci offre i tratti caratteristici dell' arte di quel secolo, e ne mostra in pari tempo, come essa si fosse vòlta dal principale all' accessorio, alla decorazione cioè con tutti i suoi particolari.

Nell' arco trionfale su fondo turchino scuro sparso da nuvole rosse e bianche, entro mandorla su fondo azzurro, vedesi il Salvatore vestito di tunica e manto, cinto la testa di aureola con in mezzo la croce. Ha nella sinistra un rotolo, e leva la destra a benedire. Lo fiancheggiano da un lato Mosè, dall' altro Elia a lui rivolti come i due martiri titolari, che coperti dai loro manti e prostrati se ne stanno a capo basso, l' uno dopo il legislatore, l' altro dopo il profeta. Alla destra del mosaico è ritratta l' Annunziazione, dove la Vergine coperta da ricco manto e con un drappo sul capo cinto d' aureola mostra d' avere appena lasciata la ricca seggiola che le sta alle spalle, per porgere, ritta e tranquilla con la destra levata in segno di attenzione, ascolto all' annunzio dell' Angelo. Alla sinistra ricompare la Vergine, egualmente ritta davanti la seggiola, ma col Divino Figliuoletto in braccio, e con un Angelo dappresso che ritto in piedi le fa cenno con la destra.[1]

L' arte, che con codesti lavori noi abbiamo sott' occhio, non è che la continuazione di quella stessa da noi presa in esame nel mosaico di Santa Maria in Cosmedin. E ce lo prova oltre l' aspetto delle figure esili e magre, ma con posa quieta e senza l' immobilità che incontreremo nelle opere posteriori, anche la forma dura e angolare delle pieghe e degli abiti, i quali stretti alla persona ne rilevano le forme, ma in modo convenzionale e difettoso, mostrando quel carattere che tiene più allo sta-

[1] Questo mosaico ha sofferto: la Madonna ed il Putto in ispecie sono alterati da rimessi, nè queste sole sono le figure ritoccate, ma restauri si scorgono qua e là anche in altre parti del quadro.

tuario che al pittorico. Predominano nei colori delle vesti i toni biancastri contornati da righe azzurre, e nelle ombre da linee più scure. Le carni tirano al rossiccio, mentre ne' lumi i contorni sono risentitamente rossi, e molto oscuri nelle ombre. Per difetto di giusti ed abili ombreggiamenti è poco il rilievo, e la generale esecuzione manifestasi grossolana e negligente. Tutto intorno al quadro gira a guisa di cornice un elegante e fino ornato giallo su fondo dorato ed una specie di greca su fondo egualmente dorato, ma a colori azzurro e bianco. Il modo accurato e diligente con cui è lavorata la parte decorativa del mosaico, conferma ognor più quello che già abbiam detto; che cioè da quest' epoca, per quanto l' arte decade nella esecuzione della parte essenziale, d' altrettanto cresce la cura e l' amore per l' esecuzione dell' accessorio. E di codesto studio dei particolari ne abbiamo, fra le molte, riprova ne' mosaici dell' età di Pasquale I (817-824), i quali ornano l' abside di Santa Maria della Navicella sul Celio.

Santa Maria della Navicella.

Un bell' ornato a fogliami uscenti da vasi su fondo d' oro forma la cornice dell' arco, e nel mezzo di esso spicca il monogramma di quel papa. Nell' abside, in mezzo a prato fiorito, sta seduta su ricca ed ampia scranna la Vergine con forme più grandi per significarne la superiorità di lei sugli Angeli, che le stanno riverenti attorno. Porta in grembo il Divin Figliuoletto in atto di benedire, mentre con la destra accenna al papa che in atto di baciargli il piede gli sta ginocchioni dinanzi. Dai lati, fuori dell' abside, stanno due Profeti con le braccia levate e alla Vergine rivolti. Superiormente sta seduto nel mezzo il Redentore, ai lati del quale entro a mandorla vedesi un Angelo per parte e sei Apostoli riguardanti il Cristo.

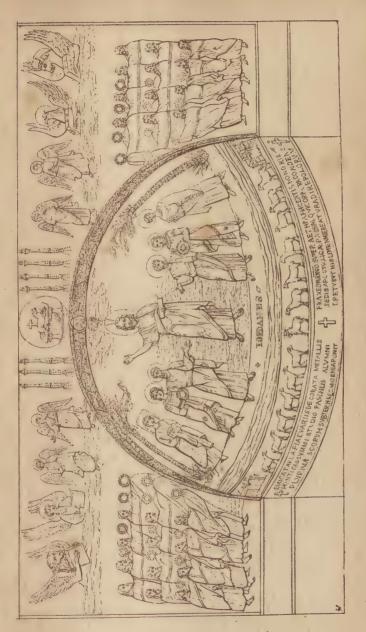
In questo mosaico la decadenza dell' arte si appalesa

nel fare duro e stecchito, con cui sono condotte le lunghe ed immobili figure dai tipi disgustosi, dagli abiti stretti ai corpi, a pieghe angolose e linee rette e taglienti. Le figure tetramente colorite mancano quasi di rilievo e sono condotte negligentemente in mezzo a certo sfoggio di accessorii e di dorature. Anche qui adunque l'accessorio prende il sopravvento sull'essenziale; è però giustizia avvertire che la bruttezza dell'opera è forse in gran parte cresciuta pei ripetuti rimessi, cui andò soggetto il mosaico.

Come rapido avvenisse il decadimento dell'arte, il dimostra il fatto, che i mosaicisti, i quali lavorarono sul finire del governo di papa Pasquale, si scorgono di molto inferiori a quelli che operarono sul principio del suo regno. Servano di esempio i mosaici da codesto Pontefice fatti eseguire in Santa Prassede sull'Esquilino, nei quali riscontransi gli stessi caratteri degli ultimi esaminati. Nel mezzo dell'arco trionfale vedesi Gerusalemme, il Redentore è nel centro fra due Angeli, colla sinistra tiene il globo sormontato dalla croce, e con la destra è in atto di benedire. All'intorno gli vengono da ciascuna parte nove Santi che gli offrono le corone. Ai lati poi delle due porte stanno alcuni Angeli, seguiti da una moltitudine di fedeli, che mostrano di indirizzarsi con le loro offerte verso la città. Codesta processione continua anche di sotto, dove alcuni portano donativi ed altri palme.[1]

Santa Prassede.

Il mosaico dell'abside si può dire più che altro una semplice imitazione di quello esistente nella chiesa de' Santi Cosma e Damiano. Il Redentore nel mezzo è nello stesso atteggiamento, ha sotto i piedi il Giordano, e al di sopra la mano dell'Eterno con corona. Alla destra

[1] Talune di queste figure scomparvero nel restauro moderno che si fece alla chiesa.

MOSAICI in Santa Prassede a Roma.

San Paolo che, tenendo una mano sulla spalla di Santa Prassede, la presenta con l'altra al Salvatore. La Santa indossa ricco vestimento, tempestato di gemme, e porta la sua offerta. Le viene dietro papa Pasquale col modello della chiesa, e si chiude con una palma con sopravi una fenice con la testa ricinta d'aureola, simbolo della risurrezione e della immortalità. Dalla sinistra San Pietro presenta allo stesso modo Santa Pudenziana, seguìta da San Zenone con un libro in mano, chiudendosi anche qui il mosaico con una palma. Sotto, e nel mezzo, vedesi l'Agnello, simbolo di Cristo, e perciò circondato il capo di aureola; gli stanno ai lati dodici pecorelle, sei per parte, e alle due estremità, Gerusalemme da un lato e dall'altro Betlemme.[1] Una bella cornice egualmente in mosaico, lavorata a foglie e fiori, gira intorno la rappresentazione, e su nel centro entro tondo è il monogramma del papa.

Sulla parete attorno all'abside sta nel mezzo sull'altare chiuso in un tondo il mistico Agnello con ai lati i sette candelabri, due Angeli, e due dei quattro simboli degli Evangelisti per parte. Sotto, simmetricamente disposti a quattro per ordine, vengono i ventiquattro Seniori che mostrano di accostarsi all'altare, verso il quale son vòlti, con le offerte che tengono nelle mani levate e protese.

Cotesti mosaici, quantunque siano resi anche peggiori dai cattivi restauri, pur conservano ancora qualcosa di monumentale nella distribuzione dello spazio, nell'armonia delle parti e delle masse, come nel correre

[1] Atanasio, scrittore del nono secolo (*De vitis Pontificum*), conferma il tenore della iscrizione che suona:

Emicat aula piae variis decorata metallis
Praxedis etc.
Pontificis summi studio Paschalis alumni etc.

delle linee che ne risultano; quasi reminiscenza ed imitazione dell' antico mantenutosi per tradizione. Quando a ciò si aggiunga la varietà degli accessorii e la ricchezza degli ornati che lo circondano, si avrà ragione dell'effetto che a prima vista essi esercitano, in onta alle imperfezioni e ai difetti che hanno comuni con altre opere di quella età.

Cappella di San Zenone.

La cappella di San Zenone eretta nella medesima chiesa da papa Pasquale ci offre altri mosaici, negli accessorii dei quali è smisurato l' abuso dell' oro. A codesta malintesa profusione deve forse quel luogo il suo nome di Cappella del Paradiso, poichè certo esso non le può derivare dalla bontà dell' arte con cui è stata condotta, e la quale presenta i medesimi caratteri e difetti già più volte notati, e resi più gravi dai compiuti restauri. Attorno alla finestra, sopra la porta che mette nella cappella, corre un doppio ordine di busti entro cerchi. Nel primo compare la Madonna col Putto, fiancheggiata da due Santi, e seguono in giro altri otto busti di Sante, quattro per banda. Nel secondo ordine che gira intorno al descritto sta nel centro Cristo, circondato dagli Apostoli in atto di benedire. Due busti di Santi vengono sotto e due altri di sopra. Di faccia nella parete interna vediamo di nuovo la Vergine seduta col Putto, avente ai lati le Sante Pudenziana e Prassede. In una lunetta di sopra torna a vedersi Cristo attorniato dagli Apostoli in atto di benedire, avendo sotto e sopra di sè due Santi; mentre ai lati della finestra stanno da una parte la Madonna, e dall' altra San Giovanni Battista. Nella parete di destra sono ritratti gli apostoli Giacomo, Andrea e Giovanni, e più sotto, dentro lunetta, il Salvatore fra due Santi in busto. Nella parete di sinistra vengono al di sopra le Sante Prassede, Pudenziana ed Agnese con offerte, e al disotto da una rupe mostrasi

l'Agnello con la testa cinta da aureola. Sgorga dalla rupe dell'acqua, presso alla quale stanno quattro animali e più basso vengono quattro Santi in busto. La quarta parete ci presenta i due apostoli Pietro e Paolo accennanti ad un trono vuoto nel mezzo. La vôlta è messa a mosaico, dove nel mezzo entro un tondo mirasi Cristo con un rotolo in mano, sostenuto da quattro Angeli in piedi sopra un globo. Un ornato chiude e gira la rappresentazione.

Nessuna però di queste opere, quanto a forma e condotta, si discosta da quella imperfezione e rozzezza che fino dal principio del secolo ottavo andarono invadendo l'arte. L'unica differenza che vi si scorge è quella d'aver mutato il tipo del Cristo, che arieggia quello già descritto nella gigantesca effigie di lui dentro la catacomba di San Ponziano. Quantunque i suoi lineamenti siano tutt' altro che belli e senza difetti, pure divennero, a così dire, norma e legge nel secolo seguente, e si mantennero tali fino al decimoterzo.

A Roma esistono tuttavia due o tre edificii, i quali offrono sempre maggior prova e conferma del progressivo decadimento dell'arte. Va per prima ricordata la chiesa di Santa Cecilia, dove nella nicchia del coro è un mosaico che su per giù può dirsi una ripetizione di quello in Santa Prassede. Le figure in esso ritratte sono di forme stecchite e vuote, a contorni scuri, scorrette, dure e prive di rilievo.[1] Il colorito è tetro, le carni di un giallastro sporco con macchie di un rosso cupo-acceso nelle guancie e nelle labbra e senza quasi mezze tinte, i contorni sono segnati in rosso-cupo nei lumi

Santa Cecilia.

[1] Si vuole che papa Pasquale abbia fatta ornare codesta chiesa di storie della Santa. Di fatti se ne veggono ancora alcune parti, ma talmente oscurate, che alla critica nulla resta da dire. Se ne ha una copia in D Agincourt, tav. 84, f. 3.

e in nero nelle ombre. L' ornato, che chiude a guisa di cornice il quadro, porta nel mezzo il monogramma del papa, ed è anche qui, quantunque accessoria, la cosa migliore. Il fondo di questo mosaico è tristamente oscuro e sparso di nuvole rosse, sulle quali sta ritto nel mezzo il Redentore con la destra levata in atto di benedire e con un rotolo nell' altra. Vedesi sopra di lui la consueta mano dell' Eterno, e non mancano i due Apostoli, le Sante, il papa, le palme, e tutto quanto abbiam visto in quello in Santa Prassede, del quale non è che una semplice ripetizione, se ne togli mutata in Santa Cecilia la Santa Prassede, e poche altre insignificanti differenze.[1]

San Marco.

I mosaici che ancora rimangono a Roma nella chiesa di San Marco, nè per carattere, nè per distribuzione si differenziano dai descritti; ma sono così malconci dai rimessi, che riesce ora difficile di parlarne con fondamento. A dire pure qualcosa in proposito, notiamo che codesta chiesa fu fatta edificare nell' 833 da Gregorio IV (827-844), il quale appunto è ritratto nell' abside col modello della chiesa in mano, mentre viene presentato dall' Evangelista titolare, seguìto da San Feliciano, al Redentore benedicente nel mezzo. Dal lato sinistro vedesi l' altro San Marco assieme a papa Agapito e Santa Agnese, e di sotto, sopra un rialzo da cui sgorgano quattro fiumi, il mistico Agnello con sei pecore per banda e alle estremità i due luoghi favoriti di Gerosolima e Betlemme. L' impressione complessiva prodotta dal quadro è spiacente.

Sull' arco della tribuna vedesi in busto nel mezzo Cristo che benedice, avente ai lati i quattro simboli degli

[1] Il Ciampini, pag. 153-156, parte II, ricorda un altro mosaico, che riproduce nelle tavole 41 e 42. Non esistendo più, convien dire sia andato perduto nel restauro che si fece alla chiesa.

Evangelisti. Questo mosaico, quantunque confermi ognor più l'asserzione nostra, pure nella sua parte esteriore, forse perchè meno alterata da rimessi, presenta anche meno difetti di quello dell' abside.

Sant' Ambrogio a Milano.

Da Roma giova ora passare a Milano, dove nella curva dell' abside di Sant' Ambrogio troveremo mosaici che fanno egualmente al caso nostro. Nel mezzo posa il Redentore su ricco seggio, e in proporzioni più grandi delle altre figure. Ha il capo cinto da aureola, tramezzata dalla croce, benedice con la destra; mentre nella sinistra ha un libro aperto, nel quale si legge: *Ego sum lux mundi.* Sopra a lui in luogo della consueta mano sta una corona gemmata, e sotto veggonsi i tre busti de' Santi Marcellino, Satiro e Candido. Alla sua destra è San Protasio, alla sinistra San Gervasio, ambedue senza nimbo e con la croce in mano, collocati di faccia e così riccamente vestiti da ricordare i mosaici ravennati. Sovra ai Santi stanno sospesi in aria rivolti a Cristo i due arcangeli Michele e Gabriele. Il primo, sopra Protasio, tiene nella destra una corona ed un' asta nella sinistra; il secondo, sopra Gervasio, porta con le mani coperte un largo anello e un' asta. A destra di chi guarda, compie il mosaico alcune storie della vita di Sant' Ambrogio, fra le quali rileviamo la predica di lui, composta di otto piccole figure con dietro loro la città di Milano. Alla sinistra invece è la tumulazione di San Martino fatta in presenza di Sant' Ambrogio, quadro composto di sette piccole figure con dietro la città di Tours, dove Martino fu vescovo. Quantunque molto malconci da rimessi, pure in ciò che resta di originale in codesti mosaici, scorgonsi tipi e costumi che richiamano gli ultimi da noi descritti a Ravenna. Forse non si va lungi dal vero, ammettendoli come opere di artisti, i quali seguivano il modo più tardi invalso nel-

l'Esarcato.[1] Non è maraviglia quindi che essi somiglino ai mosaici veduti a Roma in San Teodoro, in Sant'Agnese, in San Venanzio e in San Pietro in Vincoli, i quali sentono più della maniera bizantina che non della locale o romana.

Anche le miniature di quest'epoca non fanno che confermare il nostro giudizio sull'arte; quelle di Roma mostrano la tenacità, con la quale si seguirono le tradizioni classiche.

Biblioteca Vaticana.

Innanzi tutto ricorderemo un codice di Terenzio che conservasi nella Biblioteca Vaticana,[2] le cui miniature hanno i caratteri dell'ottavo o del nono secolo. Tra esse è notevole la figura simbolica del prologo, che è anche una delle più conservate. Secondo il costume antico essa porta la maschera ed è vestita alla romana con tunica color violetto e manto rossiccio. Sta col braccio levato come in atto di declamare, e porta nell'altra mano un ramoscello d'olivo. Su codeste miniature i movimenti delle figure sono pronti e spontanei, le proporzioni loro convenevoli, tranne nelle estremità di forma grossa e scorretta. Le carni sono di color rossiccio chiaro con ombre fortemente marcate, e contorni di rosso cupo. L'esecuzione facile e franca.

Inferiori a quelle del Terenzio sono le miniature del Virgilio,[3] state in più soggette a molti ritocchi. Quantunque la composizione ricordi la maniera dei più antichi e migliori modelli, pure dalla tecnica loro esecuzione e specialmente pel modo come è trattato il nudo, è facile

[1] Si vuole che siano di un fra Gaudenzio e dell'832; ma ripetutamente e in tempi diversi vennero ritoccati a principiare dal secolo decimosecondo o decimoterzo. La persona di Cristo è sì povera e floscia, che non può essere nè della stessa età, nè della mano stessa che ne condusse la testa. Greche sono le iscrizioni. Notiamo da ultimo che i dadi, onde i mosaici si compongono, sono grossi e rozzi.

[2] Codice n. 3868.

[3] Codice n. 3867.

scorgere che il loro autore non potè essere che un artista mediocre del secolo nono.

Biblioteca della Minerva.

Lavoro assai rozzo, e veramente più da tintore che da artista è il Pontificale fatto fare per sè da Landolfo vescovo di Capua, e che si conserva nella Biblioteca della Minerva. A persuadersene basti osservare la miniatura rappresentante il conferimento degli ordini sacri ad un sacerdote, le figure della quale, benchè non prive d'una certa vivezza d'azione, pure si mostrano rigidamente pesanti e molto scorrette nelle forme. Brutti i tipi, larghe e pesanti le teste, grossi e rotondi gli occhi danno a quelle figure un aspetto punto gradevole. Il colore è a tinte d'acquerello leggiere e slavate, le carni sono giallognolo-chiare, le labbra e le guancie piuttosto macchiate che tinte di rosso. Anche il colorimento degli abiti è monotono, le linee loro scorrono parallele e fortemente marcati ne sono i contorni. L'insieme delle fatte osservazioni ci conduce a concludere che molto imperfetta e difettosa fu l'arte adoperata a condurre codesti lavori, i quali hanno tutti i caratteri proprii di quell'epoca, come, senza andar lontano, ne sono porti esempi parecchi nei mosaici già descritti delle absidi delle chiese di Roma.

Va da ultimo ricordato il Battesimo per immersione che fregia in miniatura un codice non numerato alla stessa Minerva. Le corte proporzioni delle figure ed il modo con cui è trattato il paneggiamento ricordano l'antico, come lo ricordano le miniature del Terenzio, alle quali del resto quella non corrisponde, per quanto concerne il processo tecnico con cui sono rispettivamente condotte. Altri difetti si riscontrano in essa massime nell'estremità, come negli occhi e ne'contorni; quelli, per essere d'un taglio troppo grande, questi, per essere risentiti e duri.

Le cerimonie religiose furono argomento quasi esclusivo delle opere dei pittori e dei mosaicisti che vissero

nel settimo, nell' ottavo e sul principio del nono secolo. Questi quadri, tranne il concetto primo, ben poco hanno in loro di religioso, e le miniature sono fiacche imitazioni dell' antico. E quand' anche ricordano religiose rappresentazioni, esse hanno nella scala dell' arte un merito tanto scarso e basso, che la critica non ha campo di potersi utilmente su loro esercitare.

Intagli a Santa Sabina.

Altrettanto non può dirsi invece della scultura, come è provato dall' esame dei rilievi in legno che adornano sull'Aventino le porte di Santa Sabina. Vuolsi che siano stati eseguiti per ordine d' Innocenzo III (1198-1216), alcuni anni prima che la chiesa fondata da Celestino I (423-432) fosse data sotto Onorio III (1216-1227) ai Domenicani. Nè questo del mantenersi la statuaria più della pittura immune da imperfezioni, e di ritrarre meglio di questa dall' arte pagana, è un fatto nuovo; chè noi avemmo già occasione di osservarlo a Ravenna, quando abbiamo discorso di alcune opere compiute sul finire dell' Esarcato.

Codeste porte, ripartite in due campi rettangolari, rappresentano storie tolte in parte al Vecchio, ed in parte al Nuovo Testamento, ma di un fare e di uno stile non consentaneo all' epoca loro assegnata. Che se veramente ne fosse stato promotore Innocenzo III, esse piuttosto che lavoro originale si dovrebbero considerare come copie di opere anteriori, poichè esse sarebbero una importante ed unica eccezione, quando si dovesse credere che artisti di quella età furono capaci di simili intagli. Il fare loro risponde a parer nostro all' antico, stato però imitato in secoli anteriori, con questo in più, che la distribuzione e la condotta si scorgono a volta più vive e più animate da superare eziandio i mosaici de' giorni di Leone III (795-816). Dove il soggetto e la natura dello spazio non costrinsero il loro autore ad un più svelto modellare,

noi incontriamo subito il forte e violento delle forme romane. Al costume e al drappeggiare non solo, ma altresì al concetto servirono di modello e le pitture delle catacombe e i mosaici, tra cui quelli di Santa Maria Maggiore, e più di tutto le sculture dell'arte classica. A conferma dell' opinione nostra verremo ora esaminando alcuni fra i più importanti soggetti in esse scolpiti.

In uno degli scompartimenti evvi il profeta Eliseo che riceve il manto da Elia, mentre questi sale al cielo sopra una biga tirata da due cavalli, ed un Angelo lo aiuta con la destra a salirvi, indicando colla sinistra il cielo. L'Angelo, pel tipo, pel panneggiamento, e per la mossa facile e pronta ricorda una Vittoria. Sentono pure dell' antico i due Profeti e pei caratteri delle loro figure, e per l' agilità dei loro movimenti.

Desta invero maraviglia il contrasto che risulta dal raffronto di queste figure con quelle pesanti e tozze del miracolo delle verghe cambiate in serpenti. Il Faraone invece che si dibatte contro le onde, inseguendo su di una biga gl' Israeliti che, preceduti da un Angelo di corta e tozza figura, escono dal Mar Rosso, ci ricorda di nuovo le forme dell' arte pagana. Nell' Adorazione de' Magi vestiti alla frigia abbiamo riprodotto il soggetto quale è nelle catacombe, e in altre opere scultorie già ricordate a Ravenna.

Lo stesso è a dire del Cristo dalla folta barba, dai lunghi capelli cadentigli sulle spalle, che si avvia dignitoso al Golgota seguìto dal Cireneo che gli porta la croce, mentre da un lato vedesi Pilato che si lava le mani. Questa composizione sente molto dell' antico, ed arieggia quella che sullo stesso soggetto si vede nei mosaici in Sant'Apollinare Nuovo in Ravenna. Le sculture dell' epoca dell' Esarcato sono anche ricordate dalla figura del Salvatore col monogramma e l' *alfa* e l'*omega* intorno al capo, mentre

annunzia la pace ai Discepoli, i quali, in onta alle corte e tozze proporzioni delle persone, pur tengono qualcosa del classico. Una delle migliori figure è finalmente il Cristo ritto in piedi e cinto di aureola, che sembra accompagnare la parola col braccio levato, mentre nella mano distesa lungo il fianco tiene un cartello, sul quale è scritto in greco il proprio nome. Ai lati della persona ha le simboliche lettere *alfa* ed *omega* ed agli angoli del cerchio, che chiude il quadro, i quattro simboli degli Evangelisti. Non è dunque senza fondamento, se per codesti caratteri noi crediamo siffatti intagli anteriori al secolo decimosecondo. Tommaso Maria Mamacchi ne' suoi *Annales Ordinis Praedicatorum*, Romae, 1756, vol. I, cap. XVII, li dichiara del *saeculo etiam XII fortasse vetustiores.* [1]

Il merito di avere coltivate le tradizioni dell' arte

[1] Il Mamacchi ne dà anche una incisione, e ne descrive i soggetti. In origine erano ventotto, mentre ora sono solamente diciotto. Sembra ancora che a quei soggetti sia stato cambiato posto, perchè essi non si succedono coll'ordine dovuto. Le cornici di ricco ornamento a rilievo, entro le quali essi sono racchiusi, spettano ad un'epoca posteriore. Lo stesso dicasi dell' ornamento del rovescio della porta. Tutto questo fu riportato sopra porte di legno in epoca più moderna.

Fra questi soggetti pare vi si trovi la Crocifissione di Nostro Signore in mezzo ai due ladroni. Il tempo veramente è troppo remoto per una simile composizione, e sarebbe questo il primo esempio di quell'epoca. Come vedremo più innanzi, ben altrimenti rappresentavasi nel dodicesimo secolo codesto soggetto. Su questo di Santa Sabina ogni idea di sofferenza umana è tolta, ed il Salvatore oltre essere vivo ha gli occhi aperti, è animato e sereno, poggiando ritto e dignitoso i piedi sul piano. Simile è la posizione dei due ladroni. Il solo indizio della Crocifissione ci viene dato dalle braccia semistese, e non lo si crederebbe ancora se non fossero ad assicurarcelo le tracce dei chiodi che si vedono nelle palme delle mani; e di sotto a queste, appena indicato, il legno della croce che arriva fino all'estremità delle dita. La figura del Salvatore torreggia in mezzo alle due più piccole dei due ladroni, ed è da notarsi che esso non ha attorno al capo l'aureola. Il carattere, le proporzioni e le forme sono imitate dall'antico, come antico è il fabbricato sormontato da tre timpani che vedesi nel fondo. Una Crocifissione rappresentata a codesto modo e coi caratteri che vi abbiamo notati, potrebbe essere opera d'epoca anteriore al secolo duodecimo, ma considerata come una rara eccezione. Ed a crederla tale ci indurrebbe anche

Sant' Elia presso Nepi.

spetta principalmente ai Benedettini; e ne abbiamo un esempio nella chiesa, di assai vecchia struttura, dedicata a Sant' Elia, a poche miglia da Nepi. I fratelli Giovanni e Stefano artisti romani col nipote Nicolò ne frescarono tutte le pareti, e di quelle pitture ne resta ancora una parte. Sebbene non si conosca con certezza l' epoca loro, pure pel modo come imitano le composizioni e le forme romane di tempi diversi, ed il loro processo tecnico, le fanno supporre del secolo decimo o di quel torno. Osservandole attentamente si deduce per la distribuzione, per la scelta delle tinte nel colorito, pel contornare e pel modo con cui sono rese le forme, che quegli artisti si intendevano di mosaico. Di fatti la maniera e la tecnica usata li dimostra abituati a quel genere di opere; talchè si possono ritenere come continuatori di quell' arte, che incontrammo ne' mosaici di Roma ultimamente descritti. Il colore è a corpo di tinte viziate, ha superficie ruvida e porosa, con toni interi, opachi, nè fusi a dovere. È questa una maniera di colorire che invalse e continuò per più di due secoli, cioè sino alla fine del decimoterzo incirca. Sopra un solo intonaco passavasi una mano di tinta verdastra, sulla quale, nelle carni, stendevasi poscia il tono locale giallastro, mentre faceasi risaltare le ombre con tinte pavonazziccie, e le guancie e le labbra con tinte rossastre e cupe. Sulle parti che voleansi illuminate, faceasi scorrere il pennello in tinte biancastre; e su quelle che si voleano oscure, in tinte azzurro-cupe; ma quasi senza gradazione di passaggio, talchè esse stac-

il fatto d' essere scolpita sulla parte interna della porta del Convento e quindi non esposta al pubblico.

Qui cade in acconcio notare noi essere fra quelli che non credono del settimo secolo la Crocifissione che vedesi nel Manoscritto Siriaco dell' anno 586 nella Laurenziana di Firenze. Plut., I, parte anteriore, Codice 56. Questa rappresentazione, come si vede dai suoi caratteri, è miniatura fatta dopo il dodicesimo secolo; fu poi ripassata in molte parti, ed è evidente che i posteri la aggiunsero a quel libro in tempi a noi vicini.

cano assai duramente le une vicine alle altre. Le forme risultano da contorni molto risentiti di rosso ne' lumi, e d'uno scuro carico nell'ombre. Alla stessa maniera erano trattati i capelli, gli abiti ed il resto; giacchè sovra i toni locali, sempre di tinte opache, tiravansi linee bianche, rosse o nere, secondochè voleansi segnare le forme, i lumi o le ombre, ma sempre in modo angoloso e con altri difetti. In Sant'Elia adunque si può dire che noi abbiamo una serie di figure meschine, senza rilievo, e senza pregio sì di disegno che di espressione, come solo da quell'età ci poteano essere date, e come ce le fa conoscere un attento esame dell'insieme e delle parti. Dicemmo un attento esame, perchè, e la buona distribuzione dello spazio, e l'accordo con l'architettura della chiesa fanno sì che la impressione prima di que' dipinti torna soddisfacente. Nè questo effetto ci dee recar meraviglia, quando si sappia che, a que' tempi, i pittori erano subordinati agli architetti, e non potea quindi mancare quell'accordo, quasi un lontano riflesso dell'arte monumentale che avea prima fiorito.

Nell'alto, in mezzo della nicchia dell'abside, vedesi la mano dell'Eterno con una corona, sotto la quale s'innalza gigantesco il Redentore, che solleva la mano destra e tiene nell'altra un rotolo. Dal piano dove posa, scaturiscono i quattro fiumi simbolici.[1] San Paolo alla dritta, a lui rivolto, tiene alzata una mano e nell'altra un rotolo, dove si legge la franca asserzione *Bonum certamen certavi, cursum consummavi, fidem servavi.*[2] Dopo quell'Apostolo viene di faccia Sant'Elia, tutto vestito da guerriero e separato da San Paolo, che accenna al Salva-

[1] Sotto i piedi del Cristo leggonsi, benchè mancanti di alcune lettere, abbreviati i nomi de' tre pittori già nominati: *Johannes et Stephanus fratres pictores romani et Nicolaus nepos Johannis.*

[2] *Ad Tim.*, II, 4, 7.

tore, da una palma con sopra la simbolica fenice. Alla sinistra gli sta San Pietro, molto guasto, che mostra sul cartello la sua confessione famosa: *Tu es Christus filius Dei vivi.* [1] Un fondo cupamente azzurro sparso di angolose nuvole rosse rileva le figure; talchè dal complesso sembra d' essere davanti un dipinto, quale sovente s' incontra nei mosaici delle absidi delle chiese romane. La distribuzione, a mo' d' esempio, ricorda quella del mosaico ai Santi Cosma e Damiano, e degli altri più tardi descritti, tra cui quelli a Santa Prassede ed a Santa Cecilia. La figura del Redentore, specialmente pel movimento, pel tipo e pel costume tutto romano, rammenta più di tutti quello che vedesi per primo nel mosaico ai Santi Cosma e Damiano. Ma il Redentore a Sant' Elia, inferiore in tutto a quello ai Santi Cosma e Damiano, del quale sembra essere una copia, è lungo, magro della persona, difettoso nelle forme, con la testa troppo piccola, e posa troppo duro e stecchito sul piano. I Santi che gli stanno ai lati col capo cinto, come lui, d' aureola, mostrano anche maggiori difetti, e sono quei medesimi che noi già osservammo nei mosaici del tempo di papa Pasquale I.

Questo dipinto, con le sue figure poggianti con la punta de' piedi sul piano, si appalesa come una continuazione di quell' arte stessa che noi vedemmo iniziata dal mosaico di Santa Maria in Cosmedin, da quello nella chiesa dei Santi Nereo ed Achilleo, e dagli altri già ricordati, coi quali ha comune il carattere.

Sotto il quadro vedesi, nel mezzo entro tondo, l' Agnello, cinto di aureola, che versa sangue in un calice; ai lati corre longitudinalmente un' analoga scritta. Per quanto è largo l' abside gira un ornato simile a quelli da noi già esaminati negli ultimi mosaici di Roma.

[1] *S. Matt.*, XVI, 16.

Sotto l'ornato, fra le finestre, vengono a tre a tre le dodici pecorelle, dietro le quali s'eleva una palma, con ai lati le città di Gerusalemme e Betlemme. [1] La prima finestra, alla sinistra di chi guarda, è stata murata e poscia dipintovi sopra un San Giovanni Battista, rozzo lavoro del secolo decimoquarto. Fra l'ornato avvi una scritta che si riferisce all'Agnello mistico. Finalmente, sotto la scritta, su fondo azzurro stellato, avvi un altro dipinto, del quale manca gran parte della figura principale. Nel mezzo, che era occupato da Cristo, vedesi soltanto una parte del seggio, della gamba destra e del braccio che tiene l'asta della croce appoggiata in terra. Un vecchio, vestito di rosso ed assai piccolo della persona, gli sta ritto alla destra, ed è forse un cardinale Benedettino. Seguono due Angeli, ritti, uno per banda, col labaro nella destra e il mondo nella sinistra; e poscia tre Sante riccamente vestite, le quali paiono recare offerte al Salvatore cui sono rivolte. [2] Prevale in tutto, vuoi nel carattere, vuoi nel vestire riccamente sfarzoso, come nell'acconciatura delle teste, e nelle faccie ovali con grandi occhi rotondi, un elemento straniero, il bizantino.

Le pareti della tribuna andavano adorne di triplice ordine di dipinture, delle quali non ne rimase che una parte. In alto veggonsi a destra alcuni Profeti con rotoli in mano, frammezzati da Martiri, che hanno invece un calice, simbolo del martirio. Seguitano delle storie tratte dal Vecchio Testamento ed altre tolte all'Apocalisse. [3] Dei dipinti, coi quali erano coperte le tre altre navate, non ne resta più alcuno.

[1] Quelle dal lato sinistro di chi guarda sono perite insieme colla città di Betlemme.

[2] Delle tre Sante dal lato sinistro del riguardante non rimangono che poche traccie.

[3] Fra queste pitture scorgesi qua e là altri dipinti col carattere del

Ora codeste pitture, con tutti i loro difetti, giovano più alla storia dell'arte, che non le altre d'epoca posteriore e meglio degli stessi mosaici di Roma del secolo undicesimo. È per esse che noi vediamo come l'arte, fra le pastoie di Roma e Bisanzio, conservasse tutti i difetti ereditati dalla barbarie invadente, anche quando le condizioni politiche e sociali del paese cominciavano a migliorare. Per verità, l'arte dopo il mille andò via via ripigliando un po' di vita; e se non seppe dar opere per concetto grandiose, nè di alto pregio per espressione, fece però buona prova e mostrò gusto migliore negli accessorii e negli ornati. Dalla cura diligente, con la quale essi erano trattati, sia per le intrecciature di fogliami, sia per l'uso dell'oro sui fondi in luogo dello scuro-bleu di prima, essa passò man mano anche a soggetti nuovi, ed a rappresentazioni pittoriche.

Che se in sulle prime non si osò di ritrarre il più tragico avvenimento della Passione di Cristo, la Crocifissione; va però scomparendo quel religioso ritegno, che per le sofferenze di lui ebbe così vivo e spiccato l'undicesimo secolo. Sembra anzi che dato un primo passo non si avesse più misura, tanto la Passione e la Morte del Salvatore divennero favorito e continuo soggetto ai pittori di quel tempo. Sono così numerose le Crocifissioni in quell'epoca, che noi stimiamo di dover dedicare a codesto argomento un capitolo a parte, che sarà il quinto. Cotali rappresentazioni hanno generalmente a riscontro Cristo giudice del mondo, per mostrarne, dopo la umiliazione, la gloria. Ne abbiamo un saggio a Sant'Urbano alla Caffarella nei pressi di Roma. Sopra la porta della chiesa e su di un palco, è Cristo con le mani

Sant'Urbano presso Roma.

secolo decimoquarto, come abbiamo osservato nel San Giovanni dipinto nell'abside. Codeste pitture posteriori sono ora cadute in parte, e sotto ad esse si vedono le traccie di quelle più antiche.

confitte alla croce sormontata da cartello con le iniziali della solita scritta. I piedi sono anche confitti, ma separatamente, ed appoggiati ad una tavola che serve loro di sostegno. Un panno dall'intorno dei fianchi gli scende sino a metà delle coscie. Alla sua sinistra il soldato solleva verso di lui la spugna sopra un' asta che pare si curvi e spezzi, mentre dalla destra Longino gli trafigge con la lancia il costato. Le proporzioni ed i lineamenti del Redentore cinto d'aureola frammezzata dalla croce sono regolari, e le forme, nella loro gracilità, gentili. I capelli, partiti nel mezzo, gli scendono dalle bande sino alle spalle, e sul mento corre regolarmente la barba partita nel mezzo. Sotto la croce a destra è la Madre che lo guarda piena di cordoglio, a sinistra Giovanni atteggiato a dolore, superiormente due Angeli in mezza figura uno per lato; i due ladroni con le braccia piegate dietro il legno, e come Cristo coperti sui fianchi, chiudono la scena pietosa. Sotto e davanti al palco presso i piedi del Salvatore stanno due figure in atto riverente con un panno nelle mani.[1] Altre storie, che egualmente si riferiscono alla Passione di Cristo, sono dipinte sulle pareti laterali, commiste a storie della vita di Sant'Urbano, di Santa Cecilia, San Lorenzo ed altri. Di contro alla Crocifissione è ritratto Cristo in trono, di proporzioni gigantesche a confronto delle altre figure, vestito all'antica, con tunica, manto e sandali. Ha mossa la destra come in atto di benedire, mentre nella sinistra tiene un libro chiuso. Ha forme e proporzioni regolari, capelli divisi e cadenti dalle parti, e barba ripartita

[1] Presso la figura a destra di chi guarda sul piano leggesi: *Bonizzo FRT. A. XPI. MXI*, maniera non insolita per indicare romanamente l'anno di grazia 1011. Se non che quella scritta è rifatta, e forse esattamente sull' originale. Secondo Rumohr (*Indag. ital.*, I, 277), esiste di essa Crocifissione una copia in un Codice fregiato di miniature nella Biblioteca Barberini a Roma.

al mento. Gli stanno di dietro due Angeli, uno per banda, e davanti, da una parte San Paolo, dall'altra San Pietro. Ritoccati come sono, di codesti dipinti non se ne può portare un fondato giudizio; meno malconci sono invece quelli della parete sinistra. Nel complesso però, qual più qual meno, presentano tutti il carattere proprio dell'arte romana di quei tempi. Le composizioni sono generalmente non male ordinate, nè le figure mancano di ragionevoli proporzioni; e se tendono un po' al magro e all' esile, hanno però negli atti e nelle movenze tranquillità e quiete, nè gli abiti fanno cattiva mostra sulla persona. In una parola ci sembra di avere qui a fare con l' arte stessa che abbiamo riscontrato nei mosaici di Santa Maria in Cosmedin, in quelli dei Santi Nereo ed Achilleo, e negli altri di quella età.

Museo Laterano.

Nè troppo differiscono da queste nella maniera le pitture che ornavano un giorno la chiesa di Sant'Agnese presso Roma, e che passarono nel Museo Laterano. Le più vecchie rappresentano storie della vita delle Sante Caterina ed Agata. Le proporzioni di queste si mostrano però più agili e svelte che in quelle di Sant' Urbano; e quegli occhi piccoli e rotondi, que' nasi, quelle labbra e colli sottili non sono più sgraziati negli effetti, dei pesanti contorni, delle carni gialle a velature verdi e delle guancie rosseggianti. Per rispondenza di stile e processo, si possono mettere insieme con queste le undici storie della vita di San Benedetto, le quali trovansi già collocate in codesto Museo.

Mentre l' arte di tal guisa tramandavasi a Roma di generazione in generazione, le venne dal Levante un'aura novella di vita, la quale manifestossi primamente nelle contrade più meridionali della Penisola. Nell' anno 1070, secondo ci narra Leone Ostiense, Desiderio abate di Montecassino mandò in cerca di mosaicisti greci onde ornare

l' abside della sua chiesa. A meglio raggiungere il divisato intendimento, vuole che egli abbia ordinato ai novizi dell' Ordine d' imparare il mosaico, *la cui arte dopo la invasione de' Longobardi era andata perduta in Italia.*[1] Ma quanto sia arrischiata, anzi falsa questa asserzione dell' Ostiense, è già manifesto dalle cose fin qui per noi discorse, quand' egli non abbia inteso di parlare del solo Mezzogiorno d' Italia, e in ispecie di Benevento tirannicamente dominato dai Longobardi.

Sant' Angelo in Formis presso Capua.

Nulla però ci è rimasto de' mosaici eseguiti dai Bizantini chiamati dall' abate Desiderio III, ed è per la mancanza d' essi che ci riescono d' altrettanto più importanti le pitture dell' altra chiesa dei Benedettini di Sant'Angelo in Formis. Per accertarne la data, dobbiamo premettere un po' di storia. Allorchè il normanno Guiscardo s' impossessò nel 1054 del Principato di Capua, appena ricevuta la consecrazione mediante la *Santa Ampolla* di Montecassino, concesse a que' Benedettini di fondare un nuovo convento. Esso con la chiesa annessa chiamossi di Sant' Angelo in Formis, e nel 1065 si arricchì per dono fattogli dei possedimenti delle chiese cadute in rovina di San Giovanni e di San Salvatore di Capua. Per iniziativa di papa Gregorio VII e con l' aiuto del duca Guiscardo e di Erveo arcivescovo di Capua la chiesa venne ampliata sotto il medesimo abate Desiderio, che già aveva risarcita ed ornata di mosaici la principale sua Badia.[2]

[1] Vedi *Leo Ostiensis* in Muratori. *Rerum italic. Scriptores*, IV, pag. 412.

[2] Il felice compimento della impresa fu celebrato dai versi seguenti, che ora si leggono sull' architrave della porta maggiore:

Conscendes coelum si te cognoveris ipsum
Ut Desiderius qui sacro flamine plenus
Ad complendam legem Diefati condidit aedem
Ut capiat fructum qui finem nesciat ullum.

Cf. per notizie storiche Lomonaco, *Dissertazione sulle varie vicende di Sant' Angelo in Formis* Capua, 1839, in fogl.

Compiuto il lavoro, la chiesa venne consacrata nel 1075 da quell' Arcivescovo.

L' abside nel mezzo della nicchia presenta su fondo azzurro il Salvatore seduto su ricco cuscino, in trono splendidamente ornato. Cinto il capo di aureola con in mezzo la croce gemmata corsa negli spazii intermedii da raggi gialli, posa i piedi su di uno sgabello benedicendo con la destra, mentre colla sinistra tiene sul ginocchio un libro aperto con le parole: *Ego sum Alfa et Omega primus et novissimus.* [1] Un ornamento screziato a guisa di ventaglio o conchiglia sta sopra al centro della nicchia, e chiude in sè la mistica colomba. Più sotto ai lati del Redentore, due per parte, vedonsi nel cielo i quattro simboli de' Vangelisti. Occupano il mezzo del piano inferiore i tre arcangeli Michele, Gabriele e Raffaele in costume orientale, tutto ricamato e sparso di gemme. Cinti di aureola raggiata tengono nella destra il labaro ed il mondo nella sinistra. Alla dritta finalmente di chi guarda, è Desiderio abate col modello della chiesa in mano; e dalla banda opposta un Benedettino, il quale, per essere troppo rovinato, non si riconosce più chi rappresenti. [2]

Di contro sulla parete è rappresentato il Giudizio finale, dove in alto, fra le finestre e su fondo azzurro, quattro Angeli suonano enormi trombe, e sotto vedesi un sarcofago di forma classica largo quanto la parete, dal quale escono fuori otto piccole figure. [3]

Più sotto, chiuso entro la solita mandorla, sta il Redentore seduto su ricco trono, ma di proporzioni sì

[1] *Apoc.*, XXII, 13.

[2] Forse era qui ritratto San Benedetto.

[3] Sono esse così scorrette nelle forme e di sì cattivo movimento, che han più l' apparenza di ranocchi che d' uomini. Con ciò si vollero rappresentare senz' altro i morti che sorgono al suono delle trombe, ma anche il luogo scelto è sconveniente, trovandosi essi collocati al di sopra del Redentore, invece che al basso sotto i piedi di lui.

grandi, che esso occupa due scompartimenti. Ai lati del trono nel secondo scompartimento, rivolti al Giudice stanno due Angeli, uno per parte, col globo nella destra; seguono altri sei Angeli un po' curvi e in atto di riverenza, rivolti anch' essi verso il Cristo. Caduto in gran parte è il colorito;[1] pure, da quanto rimane, si vede che il Redentore con la destra invita gli eletti in cielo, e con la sinistra respinge i dannati all' inferno. Nel terzo scompartimento sei per parte, e tutti di faccia, fanno corona al Giudice i dodici Apostoli, seduti su troni. Nel piano, di sotto, vengono nel mezzo tre Angeli, de' quali quello nel centro tiene colle mani spiegato sopra il capo un cartello con una scritta, che non si può decifrare, tanto è sbiadita. L' Angelo, dal lato degli eletti, tra i quali vedonsi persone di ogni età, di ogni grado e sesso, ha egualmente in mano e mostra loro una scritta, con le parole: *Ite, benedicti,* etc. Il terzo Angelo, dal lato dei reprobi, con un movimento di disgusto ritraendosi indietro colla persona presenta alla sua volta un cartello, sul quale leggonsi le terribili parole: *Ite, maledicti.* Nel quinto ed ultimo scompartimento dalla banda de' beati, vengono con fiori in mano forse i Seniori dell' Apocalisse, seguìti da fanciulli che van raccogliendo i fiori, di cui è seminata la via. Dalla banda opposta è rappresentato l' Inferno in due scompartimenti: nel primo sono dipinti frati, vescovi, papi e re commisti ad altre persone d' ogni grado, che in varie attitudini mostransi tutti sgomenti dalle tremende parole. Nello scompartimento inferiore sono riprodotte alcune di quelle stesse figure, ma cacciate a colpi di lancia da due Angeli nell' abisso, dove demonii di strane e bizzarre forme con ali, aventi dell' uomo e della bestia, li van tormentando in maniere diverse. Qui, a modo di

[1] Vedesi soltanto parte delle braccia colle mani, e alquanto del colore delle vesti.

esempio, vedi uno di que' mostri serrare e stringere fra le spire immani d' un serpe un uomo ed una donna sì miseramente, da richiamare alla memoria l' atroce scena di Laocoonte. Là un altro mostro ne trasporta invece volando un altro tutto costernato davanti a Lucifero, per udirne la sentenza irrevocabile. Il giudice infernale di forme gigantesche, e di bizzarra e fantastica invenzione, occupa gran parte del doloroso regno. Lo si vede seduto nel profondo dell' abisso, ha le ali, e stretti da lunga e pesante catena i piedi, le mani ed il collo, preme sotto l' ascella destra un omiciattolo nudo, che si conosce per Giuda. Il colore caduto lo ha privato della testa, ma dal movimento delle braccia sollevate e delle mani finienti in artigli di uccello rapace, si argomenta che egli era in atto di pronunciare la sentenza. Anche in questa parte della composizione occorrono diverse e capricciose maniere di tormenti e di tormentati, che rendono una scena di dolore e di spavento. In siffatti soggetti riuscivano meglio i rozzi pittori di quel tempo, dal che si raccoglie come il violento e l'esagerato dell' azione si confacesse di più alla natura e al loro modo di sentire, che non la tranquilla maestà del Redentore ed il gaudio serenamente beato del Paradiso. Nè si può dire per questo che il quadro manchi di una certa invenzione, nè che, di mezzo alle stravaganze, alle bizzarrìe ed al violento delle mosse, non mostri qua e là motivi buoni, benchè non sempre felicemente tradotti. Nè cattive si possono sempre dire le forme, o disgustosi i tipi. I tre Angeli, per esempio, sotto al Dio giudice, con i cartelli spiegati, hanno assai del ragionevole, specialmente quello di mezzo; gli altri invece che stanno sopra e tra le finestre, in atto di dar fiato alle trombe, e quelli ai lati di Cristo, eccezione fatta dei due primi, mostrano bruttezza di tipo e di forme, e goffaggine d' atteggiamento. Si vede adunque come codesta fosse

un' arte, la quale procedeva come a sbalzi, passando dall' uno all' altro estremo senza cogliere quasi mai nel giusto segno. E questo ci è ognor più reso manifesto dalle pitture dell' abside, dove il Salvatore, per tacere d' altri difetti, alcuni dei quali sono vere deformità, mostrasi povero della persona e brutto di forme, con testa pesante e con fattezze spiacenti. Codeste sono pecche caratteristiche del tempo, che abbiamo già notate ne' mosaici di Roma dell' epoca di papa Pasquale e del suo successore, e nelle pitture di Sant' Elia presso Nepi. Quella stessa maniera è qui soltanto più risentita e spiccata, e tale noi la riscontreremo ancora per molto tempo. [1]

[1] Se mai avvenisse di poter dimostrare che Italiani furono e non Bizantini gli artisti, che in queste contrade diedero all' arte siffatta fisonomia forestiera, altra conclusione non se ne potrebbe cavare se non che furono educati là, dove l' arte era trattata in quel modo. Che se invece si provasse, essere stati essi educati in Italia e da Italiani, in tal caso si dovrebbe conchiudere avere i loro maestri appresa l' arte dai Bizantini. Nell' uno e nell' altro supposto sarebbe sempre chiarito, come in codeste parti si fosse formata una scuola che continuò con caratteri bizantini. L' opera che il P. Andrea Caravita pubblicò dopo scritte queste pagine nel 1869 a Montecassino sotto il titolo: *I codici e le arti di Montecassino,* sparge di molta luce sull' argomento. Di fatti si rileva da quella come Costantinopoli trasse, sino da tempi ben remoti, artisti dall' Italia, e specialmente da Amalfi; pare anzi che le porte di bronzo del Duomo di questa città fossero lavorate a Costantinopoli da Italiani (Caravita, op. cit., vol. I., 194). Le relazioni di commercio, che vive passavano fra questa parte d' Italia e il Levante, spiegano come vi fosse tra loro anche una comunanza di arte. Per le stesse ragioni ogni qual volta ci imbattiamo in lavori di arte con caratteri bizantini, sia in Sicilia, sia nella Venezia, sia in altri paesi d' Italia, possiamo supporre a giusta ragione che essi sono eseguiti da Italiani, ma educati alla maniera bizantina, vogliasi in Levante, vogliasi in patria. Col tempo que' caratteri derivati dall' estero s' incrociarono con quelli nati in paese, e fondendosi a poco a poco insieme diedero origine a quella arte imperfetta, difettosa, che già osservammo, ma avente ormai un aspetto proprio e nazionale. Così ne si fa palese il nesso e il procedimento dell' arte. Col trasporto della capitale da Roma a Bisanzio, gli artisti che da quella città a questa pervennero, modificarono via via l' arte con loro portata e trasformaronla nell' altra che si chiamò bizantina. Questa alla sua volta esercitò influenza su quella rimasta in Italia, e che fu continuata a trattare alla maniera nazionale.

Nella navata di mezzo, sostenuta da colonne, veggonsi i Profeti, i quali, in mezzo ad imperfezioni non poche, non mancano, pur conservando il loro tipo tradizionale, di mostrare una certa energia di caratteri e robustezza di movimenti. Al di sopra in tanti riquadri sonovi storie del Nuovo Testamento, fra le quali la Crocifissione. Nel mezzo è il Redentore coi piedi separatamente confitti ed appoggiati a una tavola unita alla croce che serve di piano. È ritto, vivo, cogli occhi aperti, e di aspetto minaccioso; volgare di tipo, con testa quasi rotonda cinta di aureola a croce gemmata, ha sciolta e negletta capigliatura che gli scende dai lati dietro il capo. È alto della persona, ma avendo le forme segnate da forti linee, esse riescono pesanti e difettose, specialmente nel nudo. Nè può tenersi discorso nelle opere di questa età di articolazioni, di estremità e d'altri particolari, tanto son brutti e pieni di difetti. Al di sopra vedesi entro tondo da una parte un busto di figura muliebre, di colore azzurro e co'capelli sciolti e cadenti, forse la luna; e dall'altro lato entro un altro tondo una figura virile, di colore rosso, forse il sole; vicino due Angeli, uno per parte, in viva attitudine di spavento. Alla diritta la Madonna, cinta di aureola, incrocia strettamente fra loro e per dolore le mani. Alla sinistra San Giovanni con aureola, che mesto appoggia il capo alla mano destra, facendo sostegno al braccio coll' altra mano. Seguono de' soldati, da un lato quelli che giocano le vesti di Gesù crocifisso, dall'altro misti alle Marie ed altre donne piangenti che chiudono la scena. Il terreno è verdastro e come di consueto, di tinta azzurra il cielo.

Un'altra composizione di cinque figure, dipinta sotto una vôlta ad arcate sostenute da colonne, rappresenta la Sepoltura di Cristo entro un sarcofago antico. Il morto, cinto di aureola e fasciato a guisa di mummia, è sorretto

per le spalle dalla Madre che appoggia il capo di lui sul suo seno, mentre Nicodemo e Giuseppe da Arimatea lo tengono l' uno pel corpo e l' altro per le gambe, e Giovanni atteggiato a dolore sta loro dappresso. Questa rappresentazione e le altre che qui ricordiamo, noi vedremo ripetute con pochi mutamenti e con maggiore o minor numero di figure non solamente per tutto il secolo, ma per lungo tempo dopo. [1]

Il lungo tèma ci incalza, e delle altre storie dipinte in questa chiesa ci è forza accontentarci d' un breve cenno in nota, limitandoci a porre in rilievo la Risurrezione di Lazzaro, come una delle migliori composizioni stata riprodotta con poche varianti anche nel secolo decimoquarto. A codesta vien subito seconda in merito quella che ritrae Cristo seduto sul globo con Zaccheo vicino, e dietro gli apostoli Pietro e Paolo con la Samaritana che viene ad attingere acqua. [2]

In queste pitture noi osserviamo quel carattere che contraddistingue la scuola bizantina, e quei difetti, i quali d'ora in poi e per lungo tempo noi vedremo prevalere e negli artisti bizantini e negl' italiani. Il merito principale di codeste dipinture è di darci uno dei primi

[1] Monreale, fra altri, ne offre esempi ne' suoi mosaici; come ne dà Assisi colle sue pitture; e se ne trovano anche in pergamene miniate.

[2] Le storie rimanenti sono un Cristo seduto sul globo che stende la mano ai lebbrosi: Cristo che risana il cieco: Cristo e l' Adultera: Cristo a mensa dal Fariseo con la Maddalena prostrata che gli unge e gli asciuga coi lunghi capelli i piedi: l' ingresso in Gerusalemme e l' ultima Cena. Sulla parete di contro Cristo che prega nell' orto: il tradimento di Giuda: Cristo dileggiato col *Salve, Re de' Giudei:* Pilato che giudica: Cristo che si avvia al Calvario: le Marie al Sepolcro: Cristo al Limbo: Cristo e Pietro che camminano sulle acque: Tommaso che mette le dita nel costato del Redentore e finalmente l' Ascensione. Tutti questi quadri sono chiusi da cornici a fogliami uscenti da vasi, e che girano tutto all' intorno. Doveano pure essere dipinte anco le rimanenti pareti con storie del Vecchio Testamento; tanto è vero che ne avanzano an-

saggi di decorazione di chiesa, trattando in esso i singoli soggetti della Passione e, cosa nuova per noi, tentando perfino il Giudizio Universale. D' allora questo soggetto divenne l'argomento favorito, e noi lo vedremo riprodotto con poche modificazioni per più di un secolo. Se qualcuno ci domandasse, cui proprio è dovuta la iniziativa o la spinta a siffatti soggetti, noi dobbiamo confessare di non avere al quesito una risposta certa da dare. Non ci sembra peraltro di andare molto errati stimandola dovuta al Clero specialmente regolare, vuoi che a voce esso ne indicasse o per iscritto i concetti agli artisti, dirigendoli nel lavoro. Forse fece di più e diede anche tracciate le composizioni stesse, giacchè noi sappiamo che il Clero dovea per obbligo dell' Ordine coltivare le arti. Ed in siffatta opinione ci conferma il fatto di vedere quelle prime composizioni, quasi tenute a modello, ripetersi e tradursi in grande sulle pareti di questa o di quella chiesa. Di tal guisa si spiega anche il modo rozzo e assai goffo, con cui furono eseguite composizioni non prive di concetto ragionevole e di buoni motivi. E si spiega anche la differenza che passa tra una e un' altra parte dello stesso dipinto. A svolgere il concetto di codeste composizioni impiegaronsi, fosse necessità od altro motivo, mani diverse, alcune tal-

cora alcune, come Noè co' tre figli che prega: Gedeone: la Morte di Abele e la Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre.

In una delle nicchie laterali, a sinistra di chi guarda l' altar maggiore, sta un altro dipinto, ma posteriore di tempo, che ritrae la Madonna col Putto fra due Angeli, con sotto sei Sante in mezza figura.

Nel 1860 si volea dare il bianco a tutte codeste pitture, come già erasi fatto dell' altre. Nella visita che il Cavalcaselle fece allora alla chiesa, inteso quel proponimento, fece pratiche presso la Curia vescovile di Capua e presso il sig. architetto Catalani di Napoli per impedirlo, e riuscì. Vedi in proposito: *Sulla conservazione de' monumenti ed oggetti di Belle Arti, Memoria di G. B. Cavalcaselle al sig. Ministro della Pubblica Istruzione* nella *Rivista de' Comuni italiani*, Torino, 1863, pag. 30 e 31. Sentiamo con piacere che in questi giorni si potè, senza molta difficoltà, togliere il bianco passatovi sopra e ricuperare dipinti che erano stati coperti.

volta più da tintore che da artista. La tenacità stessa, con la quale alcune rappresentazioni si mantennero invariate per maggiore o minor tempo, prova, a parer nostro, la origine comune e la inspirazione loro derivata dal Clero.

La chiesa di Sant' Angelo ha pitture anche al di fuori. Sull' arco della porta di mezzo è l'Arcangelo Gabriele in mezza figura, cinto di aureola e con due grandi ali distese: tiene nella destra un' asta e nella sinistra il globo con sopra la croce ed una scritta greca, ora quasi perduta. Al di sopra entro tondo sorretto da due Angeli volanti si vede la Madonna con le braccia levate in alto, forse a rappresentare l'Assunzione; ed una cornice del solito ornato chiude e gira il quadro. Volendo dire qualcosa in particolare delle figure è bene di osservare, come l' Arcangelo sia sopra tutte una figura leggiera, svelta, slanciata e di forme gentili, ma volgenti al magro e all' asciutto. Al sembiante regolare e piacente, alla testa coperta da folta e ricciuta capigliatura vagamente annodata da nastri svolazzanti dai lati, al collo agile e snello, fanno spiacevole contrasto le estremità e le giunture assai meschine, e le falangi delle dita segnate in modo convenzionale e falso, proprio di un' arte tutt' affatto primitiva. L'abbigliamento all' orientale è ricchissimo, con grande profusione di ricami, d' ornati e di gemme. Egual costume e tipo ha la Madonna, la quale ha in capo una specie di cuffia sormontata da drappo e da una pesante corona tempestata di gemme; ammasso di roba codesto, che le scema non poco la leggiadrìa della persona. L'Angelo alla diritta di lei in piacente, gentile ed aggraziato movimento, indossa tunica con sopra un manto, parte del quale svolazza per l' aria. Dell' altro Angelo non ci possiamo occupare, perchè rifatto posteriormente.

Questi dipinti sia che si riguardino dal modo di vestire delle loro figure, o che si ponga mente al processo

tecnico, col quale sono stati condotti, ci stanno esempio della bella maniera bizantina. Il colorito loro gaio, vivace e fine, ed il contornare netto e preciso perfino ne' minuti particolari, mostrano come sia sempre fermo e ben nutrito il tocco del pennello. Vi si riconosce nell' artefice una mano pratica, maestra e abituata al miniare.[1] Perduti in gran parte come sono, non vogliamo altro che accennare ad altri quattro freschi in lunetta con istorie della vita di Sant'Antonio abate e di San Paolo primo eremita.

Allo zelo del pio abate Desiderio devesi altresì la ricostruzione del convento di San Benedetto, l'abside del quale fece adornare con un mosaico rappresentante Cristo fra gli apostoli Pietro e Paolo.[2] Sull' esempio di lui, il suo successore Oderisio fece abbellire di mosaici anche le navate, adoperandosi inoltre perchè un' eguale decorazione venisse fatta alla chiesa di San Giovanni.[3] Questi mosaici però perirono tutti, tranne uno, che da quella chiesa venne trasportato nella Cattedrale. Esso rappresenta, entro lunetta, la Vergine col Putto, il quale tiene le mani al collo di lei quasi in atto di aiutarsi con quel movimento per baciarla; è fiancheggiata dai due Giovanni, l' Evangelista ed il Precursore, nelle proporzioni di poco più della metà del vero.[4] Quantunque malconcio da rimessi e ingrandito tutto all' intorno, pure questo mosaico ad onta delle tinte oscure e tetre mostra nel

Cattedrale di Capua.

[1] È una maniera che tiene molto di quella adoperata nelle miniature del *Martirologio greco*, n° 1613, della Vaticana, che più sotto ricorderemo. Il P. Caravita, op. cit., vol. I, pag. 267, nomina più codici, da noi non veduti, che sarebbero stati fatti alluminare dall' abate Desiderio. È possibile adunque che pur questi dipinti siano opere di uno di que' miniatori di educazione tutta bizantina.

[2] Vedi Lomonaco, op. cit., dove sono riportati i documenti originali.

[3] Oderisio, oppure Oderico II, fu abate di Montecassino nel 1089, come si raccoglie da un documento di quell'anno esistente nell' Archivio del Capitolo di Capua, e riferito in appendice dal Lomonaco.

[4] I nomi dei Santi sono scritti in greco.

complesso, in un coi difetti, quell' arte stessa, che noi già osservammo nelle più scadenti pitture di Sant'Angelo in Formis.[1]

Nè qui arrestossi siffatta misera e gretta manifestazione dell'arte d'allora, che anzi proseguì, poichè la troviamo continuata sino nel secolo decimoterzo. Fra i molti esempi noi andremo contenti di alcuni soltanto, e sceglieremo per primo, come il più vecchio e il migliore, la tavola che trovasi nella chiesa della Madonna del Rosario a pochi passi fuori di Amalfi. La Vergine col Figliuoletto in grembo posa su ricco cuscino, collocato sopra una seggiola riccamente ornata. Tiene col braccio sinistro la croce, e col destro il Bambino, il quale, mentre con una mano benedice, ha nell'altra appoggiato al ginocchio un libro chiuso. Senza entrare in particolari maggiori, noi troviamo in questa tavola, con figure al naturale, tutti i difetti dell' arte, di cui abbiamo discorso, accresciuti inoltre da un sopraccarico di ornati e da troppa profusione di oro.[2] Nè migliore è la Madonna che allatta Gesù, di figure grandi al naturale, e che trovasi nel coretto del convento di Montevergine sopra Avellino. Il fondo di questo quadro è tutto ridipinto, vi manca in parte anche il colore e nel rimanente è assai danneggiato.

Chiesa della Madonna del Rosario presso Amalfi.

Convento di Montevergine presso Avellino.

Quantunque posteriori di tempo, tengono della stessa

[1] Nel 1719 tutti i mosaici figurativi di questa Cattedrale vennero distrutti, e solo nel suo corpo di sotto ne resta uno ad ornato del genere così detto alessandrino, fatto fare dall' arcivescovo Erveo (1073-1085).

[2] Alla Vergine manca la parte superiore, in senso orizzontale, dell'aureola; come le manca la corona. Sopra il fondo tutto dorato sono incisi gli ornati ed indicati col pennello a fini contorni rossi. Allo sfarzoso e sopraccarico costume della foggia bizantina si aggiungono le vesti tutte tratteggiate nei lumi con oro, tra gli orli delle quali vedesi alternata negli ornati a ricami del manto rosso l'aquila, e nella sottoposta veste azzurro-verdastro lo stesso uccello, ma colle due teste. Il seggio è tutto dorato, e gli ornati sono alcun poco in rilievo. Superiormente ai lati della Madonna vedesi il suo monogramma greco.

maniera i dipinti che ora trovansi nel Museo di Napoli, e che sono attribuiti a Bizamano di Otranto. Lasciando degli altri, noi toccheremo soltanto di quello che rappresenta San Giorgio a cavallo. Il Santo ha in groppa seduto dietro di lui un omiciattolo, ed uccide con la lancia il Drago, mentre nel fondo vedesi Aia la figlia del re, liberata dal mostro, ed in alto la mano dell' Eterno con la corona. È codesto un quadro che nell' assieme tiene del grottesco. Men goffo di questo ed opera certa del Bizamano è quello che nel Museo di Berlino porta il numero 1062. Esso rappresenta una Deposizione, nella quale ai piedi della croce sta la Vergine con la Maddalena ed altre tre pie donne, e nel fondo un paesaggio. La maniera, con la quale è condotto, è la stessa usata dai pittori bizantini, e il dipinto porta sul di dietro la scritta: *Angelus Bizamanus pinxit in Hotranto.*

Museo di Napoli.

Museo di Berlino.

Il quadro rappresentante l'incontro di Cristo con la Maddalena, segnato *Donatus Bizamanus pinxit in Hotranto* e che trovasi nel Museo cristiano a Roma, ci mostra adoperata l' identica maniera. Nè ci sembra per questo arrischiato il supporre, che i due pittori, caso non infrequente nella storia dell' arte, essendo oriundi della medesima città ed appartenendo entrambi alla stessa scuola ed usando la stessa maniera di dipingere, siano anche della famiglia istessa. Nè prima di progredire vogliamo tralasciare una osservazione, la quale, benchè ora non affatto opportuna, pure tornerà più innanzi acconcio e profittevole di ricordare, e cioè; chè nè i monogrammi, nè il modo d'impartire la benedizione, sono argomenti bastevoli per ritenere come bizantini gli autori di alcune opere, poichè le stesse possono benissimo essere state fatte da Italiani o da altri seguaci di quella maniera, i quali, com' è provato dall' esperienza, oltre il modo d' impartire la benedizione seppero copiare ed imitare perfino le scritture.

Museo cristiano al Vaticano.

Epoca normanna.

I Principi normanni che nell'Italia meridionale nobilmente incoraggiarono e protessero l'arte, conquistata che ebbero nel secolo duodecimo la Sicilia, diedero all'arte nuovo impulso e vita novella. E siccome il carattere dei mosaici, di cui vollero abbellite molte chiese, è bizantino, così per lungo tempo è generalmente stato ammesso che que' mosaici fossero opera di artisti forestieri, di Greci cioè, ma non di Siciliani. Nè costoro andarono paghi della umiliante opinione, ma dal vedere però l'arte con elementi greci continuata fra loro anche sotto la dominazione degli Arabi sostenevano per contro che essa avea perdurato nell'isola, e che i Principi normanni altro non aveano fatto se non che ridestarla e promoverla.[1] È codesta una controversia, a parer nostro, più di forma che di sostanza, e nella quale i due contendenti hanno ciascuno la loro parte di ragione. Certo l'arte, di cui si tratta, è bizantina e quindi straniera; ma da ciò non puossi ragionevolmente arguire, se non la superiorità a que' tempi dei Bizantini sugli artisti nazionali che seguivano nei loro lavori la maniera del loro paese. E tale superiorità ci è resa manifesta dal confronto fra loro delle opere delle due scuole, e degli stessi mosaici siciliani, origine della contesa. I primi, fatti sotto Ruggero II, sono i migliori, ed hanno tutta la bella maniera bizantina; mentre gli altri, lavorati sotto i successori di lui, sono a quelli inferiori di pregio; e pensiamo quindi che gli autori dei primi mosaici siano venuti dall'Impero greco. Ciò peraltro non esclude affatto che vi abbiano potuto aver mano anche dei Siciliani, ma da prima certamente in condizione subordinata e come aiuti di que' maestri. Educati col tempo a quella stessa maniera anche i nazionali, e divenuti alla lor volta maestri, trattarono da se soli l'arte ap-

[1] Vedi Domenico Lo Faso Pietrasanta, duca di Serra di Falco, *Duomo di Monreale*, Palermo, 1838.

presa. Nè si deve dimenticare che finita la guerra alle immagini, e ripigliatasi l' arte a Costantinopoli nel secolo nono, di là vennero mandate in Italia opere diverse, fra le quali ricordiamo le porte niellate della Cattedrale di Amalfi del 1000; la porta della Cattedrale salernitana;[1] quelle per la Basilica di San Paolo fuori le mura[2] di Roma, e le tre interne di San Marco a Venezia.[3] Crediamo anzi che la Sicilia abbia avuto sempre i suoi artisti, come ne ebbe più o meno sempre ogni altro paese, essendo l' arte un bisogno morale dell' uomo. L' impronta bizantina ricevuta dall' arte in Sicilia si spiega per le relazioni vive e continue, che quella contrada mantenne col greco Im-

[1] Una epigrafe latina ci dimostra averla commessa Landolfo Butromilo, nobile salernitano, che occupava una delle prime dignità, quella di Protosebaste, alla Corte di Costantinopoli. I nomi de' Santi sono scritti in greco. Nè tal differenza di lingua dee far maraviglia, quando si pensi alla patria del committente. Il lavoro resta pur sempre bizantino, sia esso stato fatto da Greci o da Italiani seguaci de' Bizantini.

[2] Queste porte furono donate da un ricco negoziante d'Amalfi, Pantaleone dei Mauro Pantaleoni, che a sue spese le ordinava nel 1070 a Costantinopoli al maestro Staurakios, il nome del quale si legge in una delle lastre niellate. Di codeste porte tennero parola il Ciampini, il Niccolai e il D'Agincourt nelle opere loro; quest' ultimo le riprodusse anche in incisione. Noi e con noi molti altri le credemmo distrutte dal funesto incendio del 1823. Ma l' *Allgemeine Zeitung* di quest' anno nei suoi N. 153 e 169 ci portò la notizia che le porte sono state vedute nel 1870, col permesso dell' ex-Governo pontificio, dal prof. Piper di Berlino il 18 febbraio, e più tardi dal dott. Dobbert, e che si conservano incassate nel convento. Ora non ci resta altro che far voti perchè siano ricollocate a posto od almeno convenientemente esposte alla vista del pubblico.

[3] Vuolsi che la prima, a dritta di chi guarda, adornasse la chiesa di Santa Sofia. Finamente lavorata e di un pregio ben superiore alle altre due, lascia supporre che quest' ultime possono anche essere state fatte a Venezia da artisti allevati alla scuola bizantina. In ogni modo se anche fossero stati Italiani gli autori, l'arte italiana non ne avrebbe maggior gloria, poichè la maniera adoperata è perfettamente bizantina. Come si raccoglie da una iscrizione latina, quella di mezzo fu fatta fare da Leone Molin, Procuratore di San Marco nel 1112. Esso si vede ritratto ginocchioni e supplicante dinanzi al titolare della Basilica, San Marco, figuratovi con altri Santi. Vedi Selvatico e Lazari, *Guida di Venezia e sue lagune*, pag. 4.

pero. Non è maraviglia adunque che, cessata la dominazione degli Arabi, la maniera bizantina, stata quasi assimilata dai Siciliani, ripigliasse la mano.

Nè ci dee sorprendere che essa conservasse qualcosa anche dell'influenza degli Arabi, i quali furono mirabilmente abili e destri nella ornatura, detta appunto da loro arabesco, e nella quale lasciarono una fama sempre viva. Niente adunque di più naturale che i primi maestri venuti di Grecia in Sicilia si servissero degli elementi e degli aiuti che trovarono nel paese; come niente di più naturale a noi sembra che i Siciliani, non affatto nuovi in quell' arte, se ne appropriassero interamente la maniera di quelli, non dimenticando, quando lavoravano da se soli, la parte ornamentale che essi aveano appresa dagli Arabi. La ornatura anzi è un buon dato per distinguere l'opera del Siciliano da quella del Bizantino.

Duomo di Cefalù.

Dovendo ora discorrere de' mosaici operati al tempo di Ruggero II, ne piace cominciare da quelli che adornano il Duomo di Cefalù, come i meglio conservati.[1] Nella curva dell' abside giganteggia in busto il Redentore che benedice con una mano, mentre coll' altra tiene un libro aperto, nel quale leggesi in greco: *Io sono la luce del mondo, chi mi seguita non camminerà nelle tenebre, ma avrà la luce della vita.*[2] Lo fiancheggia da un lato, in mezza figura entro tondo, Melchisedecco, ed in proporzioni naturali il profeta Osea, mancando la terza figu-

[1] La prima pietra di questa Cattedrale fu posta nel 1131 da Ugone, arcivescovo di Messina. Vedi Pirri, *Eccles. Mess.*, in Serra di Falco. Il mosaico fu compiuto nel 1148, come rilevasi dalla scritta latina che vedesi ai piedi degli Apostoli sotto un'altra che esalta la magnificenza di quel Principe. Ambedue le iscrizioni sono riferite nell' opera egregia del P. Giovacchino De Marzo: *Delle Belle Arti in Sicilia,* vol. I, pag. 153; vol. II, pag. 50; che vide la luce dopo che questo libro fu pubblicato in inglese.

[2] *San Giovanni*, VIII, 12.

ra.[1] Dall' altro lato, entro tondo e in mezza figura, vedesi Abramo, seguito dai due re Davide e Salomone. Di sotto viene nel mezzo la Vergine, cui fanno corona quattro Angeli, due per banda, aventi ciascuno nelle mani un' asta o il labaro, ed un globo con sopra la croce. Seguono in alto, dai lati fra le finestre, da una parte i profeti Gioele, Amos ed Abdia, dall' altra Giona, Michea e Naum; mentre di sotto occupano da una parte il nuovo scompartimento i Santi Pietro, Vincenzo, Lorenzo, Stefano, Gregorio, Agostino, Silvestro e Dionisio; e dall' altra i Santi Teodoro, Giorgio, Demetrio, Nestore, Niccolò, Basilio, Giovanni Grisostomo e un altro Gregorio; aventi tutti analoghe scritte e rappresentati coi loro tipi tradizionali.

In questi mosaici noi ravvisiamo un' arte, che pur nel modo suo convenzionale e bizantino supera di molto quella adoperata nei mosaici di Roma stessa. Lo spazio è bene distribuito, e le figure, massime quelle de' Santi, si raccomandano (quantunque non prive di difetti) per disegno migliore e per forma, in confronto di quelle anteriormente esaminate, delle quali hanno anche meglio condotto e disposto il panneggiare. Gli Angeli, alti e spigliati della persona, hanno proporzioni regolari, più naturali i movimenti, e presentano tipo non isgradevole; anzi si può dire in generale, che qui pure, e proporzioni e forme sono migliori, come meglio inteso è il piegare degli abiti, i quali in parte sono spogli del consueto sopraccarico di ornati.

Il Cristo, di taglia leggiera ed asciutta, indossa tunica porporina e manto azzurro lumeggiati in oro, ha oblunga la testa circondata da aureola con entro la croce gemmata, la folta e lunga capigliatura dal mezzo della fronte

[1] Ne fu detto che fosse Mosè, il quale il signor G. Riolo, valoroso mosaicista, si proponeva di rimettere, imitando lo stile e il carattere originali.

obliquamente ripartita sul capo gli cade a larghe, disuguali e ondulanti masse ai lati dietro le spalle, lasciando in parte scoperti gli orecchi. Due corte ciocche gli pendono sulla fronte, dove i muscoli sono segnati da linee a seconda dell'andamento delle grandi sopracciglia. Sotto queste si aprono meglio che per lo innanzi gli occhi, con espressione quasi riposata e tranquilla che, traluce anche dal resto della persona. Il naso lungo, stretto e profilato, è di forma regolare come la piccola bocca. Larghi sono i zigomi, mentre stretto e finiente in punta è il mento, tutto coperto di barba. Il collo muscoloso è anatomicamente meglio segnato, come meglio segnate sono eziandio le mani secche con dita lunghe e scarne, e migliori le giunture. In una parola questa figura di Cristo, malgrado i suoi difetti, ha una certa aria di maestà che quasi impone. Gli Apostoli però, riconoscibili pel loro tipo consueto, si avvantaggiano sul Salvatore, al quale cercossi di dare un tipo novello che meglio fosse atto a rappresentarne la divina eccellenza. Codesto tentativo, se non riuscì perfettamente allo scopo, bisogna però confessare che ci seppe dare un tipo assai migliore di quelli in uso dal secolo nono in poi, e massime nel tempo più prossimo a questo, di cui discorriamo.

Quanto all'esecuzione, deve dirsi che il disegno è netto e preciso; come sono ben definite, quantunque in modo convenzionale, le forme. Il colorito è vivace, buona la scelta de' toni locali, sufficiente l'equilibrio fra i lumi e le ombre, e migliori che per lo innanzi le mezze tinte, di modo che ne risulta un assieme piacevole, ed è certo questo uno de' più belli esemplari del tempo. Nell'esatto combaciamento de'dadi, negli smalti e loro colori, come nella scelta de'materiali, osservasi la maggior cura e diligenza. [1]

[1] Quando il Cavalcaselle visitò questa Cattedrale, la cortesia del ba-

Cappella Palatina.

Passando a Palermo, ci occuperemo anzitutto della Cappella Palatina consacrata a San Pietro, e che cominciata nel 1132 da Ruggero II fu compiuta e consacrata nel 1140. [1] Essa è adorna di mosaici, ma non tutti dello stesso tempo; alcuni sono del 1143, eseguiti durante il regno di quel Principe fautore dell' arte, ed altri più tardi, come si deduce dalle parti rimaste intatte dalle alterazioni dei seguiti restauri. Noi crediamo del tempo di Ruggero il mosaico nell' abside e gli altri sulle pareti della crociera, presentandoci essi i caratteri di quelli già da noi descritti a Cefalù. Nella curva dell' abside abbiamo in mezza figura il Salvatore, che con una mano benedice e con l' altra tiene un libro aperto con le parole: *Io sono la luce del mondo,* ec. Sotto e nel mezzo la Madonna, ma fatta più tardi, poichè sembra che in quel posto vi fosse prima una finestra. Attorno alla Madonna da un lato San Pietro e Santa Maria Maddalena; dall' altro San Giacomo e San Giovanni, figure in parte rifatte. Per tacere di alcuni altri mosaici che molto patirono, indicheremo i Santi sulle pareti della crociera, alla sinistra di chi guarda, come fra le cose migliori e coi caratteri stessi dei mosaici di Cefalù. Invece noi crediamo d' epoca posteriore quelli che rappresentano alcune storie cavate dal Vecchio Testamento, e quegli altri che trovansi nelle

rone di Mandralisca, da poco defunto, gli procurò il piacere di conoscere il valente prof. G. Riolo. Era questi inteso appunto a farvi le indispensabili riparazioni, e con molta bontà gli mostrò, dove era caduto il mosaico, dipinta sotto a colori e per intero la figura che doveasi riprodurre a mosaico. Il lavorante con quella scorta, e seguendo le forme tracciate dal maestro, potea facilmente condurre l' opera. Nè omise di fargli notare come nell' arricciato vi si trovasse della stoppa e talora anche della paglia, materie che per costume si frammischiavano, come giustamente osservava il lodato Professore, per dare sull' intonaco consistenza e tenacità maggiore ai pezzi.

[1] Vedi Pirri, *Tab. Reg. Cappella Palatina,* in Serra di Falco, op. cit.; lo scritto dell' abate Busceni nel *Giornale eccles. per la Sicilia*, vol. I; e De Marzo, *Delle Belle Arti in Sicilia*, vol. I, pag. 148 e vol. II, pag. 65.

minori navate con le storie degli apostoli Pietro e Paolo. Infatti se si riscontrano le parti originali di questi con quelle dei primi, si scorge facilmente che essi hanno un pregio minore. E siccome il Salvatore che sta sulla cupola fra Santi ed Angeli arieggia ai mosaici di Monreale lavorati sotto Guglielmo II, così a noi sembra che in codesta Cappella si trovino riuniti mosaici del tempo di Ruggero II, di Guglielmo I e II, successori di lui.[1] Per la stessa ragione noi stimiamo posteriori e dell'epoca degli Aragonesi, anche quando non ne portassero gli stemmi, i mosaici sulla parete del trono reale, i quali rappresentano il Salvatore seduto fra gli apostoli Pietro e Paolo sormontato da due Angeli in mezza figura. Codesti mosaici, in onta a tutte le alterazioni subite, sono di un effetto maraviglioso, massime in alcune ore del giorno per la luce grave e misteriosa che vi penetra dalle anguste finestre. Il colorito è forte e vivace, e predominano

[1] Per informazioni maggiori rimandiamo il lettore alla citata opera del De Marzo, il quale ne fa una lunga ed accurata descrizione. A pag. 83 del vol. II, parlando del soffitto in legno dipinto con figure musulmane nimbate ed iscrizioni cufiche ne' due rosettoni, vuole che sia stato fatto fare da Ruggero II. Riporta la omelia che Teofane Cerameo vi recitò alla presenza di quel Principe nella solennità di San Pietro, e dopo gli elogi per la bellezza del tetto che non può saziarsi di ammirare, tanto è lucente, conchiude *che imita il cielo quando risplende nel suo puro aere col suo coro di stelle.* La scarsa luce e l'altezza del tetto non permisero a noi di vedere le piccole figure musulmane. Ultimamente, aiutandoci col riverbero, se ne cavarono le fotografie che potemmo vedere anche presso il chiarissimo prof. Michele Amari. Egli, da quel dotto che è, ne illustrò le iscrizioni nella *Rivista sicula di Scienze*, ec., Palermo, ottobre 1869, sotto il titolo di *Epigrafi arabiche di Sicilia,* pag. 305 e segg.

Del resto, noi punto non ci maravigliamo della cosa, ma troviam anzi naturale il fatto. Gli Arabi, insigni nell'arte loro, come lo mostrano in particolar modo i monumenti da essi lasciati in Ispagna, non potevano passare con la loro conquista senza influire pure in Sicilia. Certo molti del paese appresero l'arte loro, ed innamorati di essa non solo la trattarono e la diffusero, ma ricercati la riprodussero. È però sempre un'arte importata, come importata è quella bizantina, e che si può chiamare arabo-sicula.

sul fondo dorato la tinta bianca, la bruna, la turchina e la rosso-porpora.

Castello.

Dello stesso periodo e di eguale bellezza, quando non è malconcia da restauri, mostrasi la ricca ornatura ad animali e fogliami che si ammira in una delle camere del Castello.

Santa Maria detta la Martorana.

Nè l' intelligente amore delle splendide decorazioni limitossi a quel primo re; ma è pure benemerito dell' arte il grande ammiraglio Giorgio Antiocheno, il quale fece edificare la chiesa di Santa Maria, di greca architettura, detta appunto da lui la Chiesa dell'Ammiraglio, nome che poi ha mutato in quello della Martorana. Benchè consacrata nel 1113, essa non fu però compiuta ed ornata che sotto Ruggero nel 1143.[1] Andò soggetta a mutamenti, e nel 1655 fu in parte demolita, per cui andarono perduti alcuni de' mosaici che la adornavano. Quelli rimasti nella parte antica della chiesa, oltre i guasti patiti, sono rischiarati da luce sì povera, che difficilmente si può esaminarli bene e darne quindi un fondato giudizio. In ogni modo, dalle parti rimaste illese, o meno danneggiate, traspaiono pur sempre i bei caratteri bizantini, già da noi riscontrati ne' mosaici di Cefalù e ne' più vecchi della Cappella Palatina. Ciò principalmente si manifesta ne' due Angeli presso l' abside, spoglio ora de' suoi mosaici; nelle due mezze figure di Sant'Anna e Gioacchino dipinte nella grossezza de' pilastri, e nelle otto intere figure di Santi che a quattro per parte sono dipinti di sopra.

La Morte della Madonna, dipinta sulla parete della vôlta del primo arco, presenta eguale somiglianza di carattere. Essa è distesa sulla tomba, attorniata dalle Marie e dagli Apostoli, uno de' quali curvo sta spiando il battito del cuore di lei. Superiormente l' anima di lei

[1] Vedi Morso, che nella sua *Palermo antica* riferisce i diplomi originali che il Serra di Falco copiò; e De Marzo, op. cit., vol. I, pag. 165 e 166.

viene trasportata in cielo dal Divino Figliuolo accompagnato da due Angeli che volano. Non si può dire altrettanto invece della sua Nascita che fa riscontro alla Morte, perchè i rimessi ne hanno tradito il carattere. Non abbiamo potuto formarci un giudizio esatto del mosaico che orna la cupola, nel mezzo del quale è rappresentato seduto in trono il Redentore benedicente con una mano e con un libro nell' altra, circondato dagli Evangelisti, da Santi e da Angeli, tanto è scarsa la luce che lo rischiara. Ci parve però restaurato, non rispondendo bene tra loro tutte le parti. Vengono ultimi due mosaici con la Nunziazione e la Presentazione al Tempio.

In due cappelle laterali aggiunte a questa chiesa furono trasportati altri due mosaici. In uno di essi è ritratto l' ammiraglio Giorgio di Antiochia, prostrato in atto supplichevole dinanzi alla Madonna. Questa ritta in piedi mostra di raccomandarlo al Divino Infante che tiene in braccio e che già si presta a benedirlo.[1] L' altro mosaico rappresenta Cristo che è, per quell' arte, una bella figura, anche per una certa gravità e pel nobile portamento che lo distingue. Ritto in piedi esso impone la corona a re Ruggero, che in abiti regali alla bizantina gli sta riverente dinanzi. Veste anche la dalmatica in segno dell' investitura chiesastica della Legazia.[2] In tutte le parti originali di questi mosaici scorgesi la bella maniera bizantina.

Duomo di Monreale.

Ma per la ricchezza e il maggior numero de' suoi mosaici la chiesa più importante in Sicilia è il Duomo di Monreale eretto sul primitivo, nel secolo dodicesimo. Nei rapporti dell' arte però codesti mosaici non possono stare

[1] Se non bastasse l' azione a significarcelo, la scritta greca ne chiarisce indubbiamente che la Vergine implora dal Figlio il perdono per l' Ammiraglio. In greco pure sono scritti i nomi dei Santi.

[2] Urbano II (1088-99) nominò i Principi normanni Legati apostolici ereditarii della Sicilia, e perciò essi mai non omisero d' indossarne con la dalmatica il distintivo.

alla pari, nè con quelli di Cefalù, nè con quelli di Palermo. Da una Bolla di Alessandro III si conosce come codesto Duomo fosse sempre in costruzione nel 1174, mentre un' altra Bolla di Lucio III ce lo dà come compìto nel 1182 e lo qualifica per tempio mirabile, e quale non fu costrutto da nissun altro re.[1] I mosaici che lo adornano, svolgono per così dire un intero e complessivo concetto, poichè alle storie del Vecchio Testamento risguardanti la venuta di Cristo, succedono man mano le storie della vita di lui sino alla discesa dello Spirito Santo, chiudendosi la serie con la glorificazione del Redentore e col trionfo della sua Chiesa.

Come di consueto fregia la cupola dell' abside il busto gigantesco di Cristo che, senza avere in arte lo stesso merito, si può ritenere, vuoi pel carattere, vuoi per le forme, come pel disegno, espressione e colorito, quasi una ripetizione di quelli osservati a Cefalù e nella Cappella Palatina a Palermo. Il minor merito che nei rispetti dell' arte vi abbiamo notato, sta in qualcosa di più rigido e pesante, che dà loro lo stesso carattere che noi vedremo ancora prevalere per più di un secolo.[2] Più in basso è la Vergine, seduta in trono fra gli Angeli e gli Apostoli col Figliuoletto sulle ginocchia in atto di benedire. Dodici Profeti sono figurati sul muro che separa il coro dalla tribuna più piccola, mentre fra questa e la crociera campeggia in mezza figura l' Emmanuele, cioè il Dio promesso agli uomini, attorniato per ciascun lato da otto antichi personaggi, collocati entro tondi. Nel muro di contro è ritratta l'Annunziazione.

[1] Riccardo di San Germano nella sua *Chronica ad annum 1190*, in Serra di Falco, parla di que' mosaici; ma per maggiori notizie si consulti l' opera del P. De Marzo ed *Il Duomo di Monreale* illustrato da Domenico B. Gravina, abate Cassinense, anno 1859.

[2] Noi sospettiamo che sia qua e là alterato da restauri. È in atto di benedire con la destra e tiene nella sinistra un libro aperto, dove leggesi in greco: *Io sono la luce del mondo,* col rimanente.

Un doppio ordine di mosaici stendesi sulla navata principale, rappresentanti storie del Vecchio Testamento, mentre sugli archi semicircolari del quadrato, nel centro della chiesa, veggonsi entro medaglione gli antenati di Cristo secondo la genealogia di San Matteo; ed in un arco, fra questi ed il corpo della chiesa, personificata in Santa Sofia, la sapienza divina, venerata dagli arcangeli Michele e Gabriele. Altre storie della vita di Gesù Cristo in rispondenza a quelle della navata principale sono ritratte in quelle laterali. Negli absidi, ne' quali finiscono le navate, sono dipinte alcune storie della vita dei due apostoli Pietro e Paolo.

Non vogliamo lasciare codesto Duomo senza accennare a due altri mosaici, che si raccomandano per accuratezza e diligenza. Nel primo all' angolo sinistro della crociera è ritratto Cristo in trono che impone con una mano la corona a Guglielmo II, il quale regalmente abbigliato e con le braccia stese verso di lui gli sta ritto dinanzi. Superiormente a codesta scena stanno due Angeli volanti, uno con asta e l' altro col globo, e sovra essi vedesi come segno di gloria un semicerchio screziato. Nel fondo leggesi *Rex Gulielmus* con le parole del Salmo LXXXVIII, 22: *manus enim mea auxiliabitur ei*. Il secondo è il Battista, che dalla vecchia cappella battesimale fu collocato entro una nicchia nella destra nave laterale. [1]

Intorno ai soggetti particolari ci basterà osservare come quelli della Passione non si differenziano essenzialmente nel concetto dai tradizionali, che già vedemmo e torneremo specialmente a vedere nel corpo della chiesa

[1] Sarebbe faccenda lunga e noiosa l' entrare in minuto esame per conoscere quali e quanti siano stati i rimessi in codesti mosaici. Ne subirono certo, ed il P. De Marzo e l' abate Gravina ne recano le testimonianze, nè forse sono tutti accennati, imperocchè ci pare che ne abbiano patiti di anteriori a quelli indicati.

di San Francesco in Assisi. In generale però osserviamo che codesti mosaici, mentre sono una continuazione di quelli esaminati a Cefalù e Palermo, indicano sempre di appartenere a un'arte alquanto decaduta, poichè le composizioni sono meno accortamente distribuite, le figure tanto nei tipi come nel movimento hanno più dell'esagerato, il carattere loro è più grave e pesante, il piegare più trito, e le forme tutte infine sono più angolose e pronunziate, come è meno armonico il colorire. Ad onta di questo, essi sono sempre uno de' monumenti più importanti e più ricchi dell' arte cristiana di quel tempo. [1]

San Gregorio a Messina.

Palermo nulla più ci offre dell'epoca normanna, mentre nella chiesa di San Gregorio a Messina trovasi di codesta epoca un mosaico assai malconcio. Esso rappresenta la Vergine col Putto in braccio, davanti alla quale in ginocchio e in atto di preghiera sta papa Gregorio in abiti pontificali.

Cattedrale.

E dacchè siamo a Messina, noi toccheremo de' mosaici della sua Cattedrale, i quali benchè siano della prima metà del secolo decimoquarto, pure ci servono di termine di confronto per giudicare del grande decadimento, cui era scesa l' arte, e della tenacità con la quale la Sicilia si attenne a quella importata, anche quando altrove

[1] Uno sguardo retrospettivo ne fa vedere che quanto più l'arte si allontana dai primi secoli, in cerca di forme nuove e più acconcie alle idee e ai sentimenti del Cristianesimo, tanto più essa va decadendo. Sta a conferma il Battesimo di Cristo ne' due battisteri di Ravenna e l'altro dipinto nella catacomba di San Ponziano a Roma, che più si inspirano, specialmente l'ultimo, al concetto cristiano. Essi furono di norma, con poche modificazioni, sino ai nostri giorni. Tra que' battesimi e questo di Monreale, nel quale interamente predomina l'idea cristiana, ci corre un buon tratto. Vi scorgiamo in questo come in altri dello stesso secolo e del seguente un' arte generalmente più imperfetta e più difettosa: e passa fra loro la differenza che corre fra un'arte che va sull'orme della greco-romana ed un' arte che segue la greca contemporanea, cioè la bizantina. A rilevarla dall' umile condizione contribuì principalmente il genio di Giotto, che la presentò nelle nuove forme bella e sublime.

essa avea assunto la sua fisonomia nazionale e procedeva franca e sicura.[1]

Accennando soltanto esservi dei mosaici anche nei due absidi a destra e a sinistra,[2] noi fermeremo la nostra attenzione su quello che adorna l'abside di mezzo, come il meglio conservato, benchè non affatto privo di rimessi. Vedesi in esso il Salvatore seduto in trono, benedicendo con la destra e tenendo nell' altra mano un libro. Superiormente due Serafini, ed a suoi lati un Arcangelo per parte. Sul davanti alla destra di lui il re Federico II con l'arcivescovo Guidotto, alla sinistra il re Pietro, tutti genuflessi e preganti. Ai lati dell'elisse la Madonna e San Giovanni Battista. Il quadro è girato dalla solita cornice messa ad ornato, e fra questo alcune teste di Profeti. Anche in codesto, ma più ancora in quegli altri mosaici, indicati in nota, noi troviamo, oltre ai difetti delle lunghe e magre figure e del piegare disordinato, anche un modellare rozzo e falso, dei tipi disgustosi, e un colorito tetro e senza risalto per difetto di giuste luci e di ombre convenienti.

Cattedrale di Salerno.

La influenza de' mosaicisti che lavorarono in Sicilia all' epoca normanna, non si restrinse a quell' isola, ma

[1] La stessa osservazione è da farsi per Venezia, ove l'elemento forestiere, l'orientale, campeggia ne' suoi cospicui monumenti, mentre geograficamente è a sì poca distanza da Padova, dove Giotto avea lasciate luminose prove del nuovo indirizzo. Le relazioni vive che col Levante ebbero codeste due contrade, commiste ad altre cause locali, impedirono forse che esse sentissero la influenza dell' arte divenuta italiana, mantenendole più a lungo seguaci di quella vecchia di carattere bizantino, coi difetti inoltre che vi furono introdotti dalle tradizionali reminiscenze dell' arte italiana.

[2] Nella cappella detta del Sacramento vedesi quello con la Vergine seduta fra gli arcangeli Gabriele e Michele che tiene il Bambino sulle ginocchia. Alla destra di lei sta genuflessa e in atto di preghiera la regina Eleonora moglie a Federico II. Le figure delle Sante Agata e Lucia completano il mosaico. Nell' altra cappella detta di San Placido avvi l'altro mosaico, nel quale è rappresentato San Giovanni Evangelista seduto fra due Santi in piedi e con ai lati, sul davanti, il re Lodovico e il figlio di lui Giovanni duca di Randazzo, inginocchiati e in atto di preghiera.

passò sul Continente, dove fra gli altri luoghi noi la incontriamo nella Cattedrale di Salerno stata fondata nel 1084 da Roberto Guiscardo. De' mosaici però che adornano codesta chiesa, il solo San Matteo, [1] che trovasi nella lunetta sopra la porta maggiore, è di carattere più vecchio e ricorda la maniera di quelli operati in Sicilia al tempo di re Ruggero. Codesto mosaico potrebbe essere il solo rimasto di quelli fatti eseguire da Guiscardo ad ornamento della Cattedrale, o forse anche porzione di lavoro di qualcuno dei maestri educati alla bizantina, ma ai giorni di Ruggero passati in Sicilia. [2]

Il mosaico dell' abside è posteriore, come rilevasi dal suo carattere e dalle due iscrizioni che lo accompagnano. Esso è stato fatto sullo scorcio del secolo decimoterzo al tempo di Giovanni da Procida. Sebbene sia assai malconcio da' rimessi, pure nella composizione e nelle parti originali esso richiama l'arte, che già abbiamo descritta, ed anzi sembra la continuazione di quella che, bizantina in origine, si fuse con la locale, dando origine all'altra che potrebbe chiamarsi bizantino-sicula. Codesto mosaico presenta, su fondo d'oro, un Angelo librato in aria con le ali aperte, tenendo in una mano un' asta e nell' altra il globo, avendo di sotto, nel mezzo, San Matteo su ricco trono coi piedi appoggiati sovra uno sgabello collocato su un piano verdastro. Tiene nella sinistra il Vangelo aperto, ha la destra mossa a benedire, ed è una delle figure meno

[1] È di figura svelta e di forme regolari: mostrasi di faccia in aspetto di uomo maturo, come il dimostrano anche i capelli e la sua barba, bianchi. Indossa tunica bianca e manto rosso lumeggiati in oro: ha il Vangelo aperto nella sinistra, mentre benedice con la destra. Una ornatura lo chiude, facendolo staccare dal fondo azzurro.

[2] Una iscrizione riferita da Schulz, op. cit., vol. II, pag. 289, ricorda un *Pater Alphanus*. Ma due furono gli arcivescovi di tal nome a Salerno, il primo dal 1058-1085 ed il secondo dal 1085-1121. È probabile adunque che il mosaico sia dell'età, in cui visse il secondo Alfano.

rovinate. Gli vengono da un lato i Santi Giovanni e Fortunato, figure piccole, tozze e di movenza violentemente sgraziata; dall' altro San Giacomo apostolo e San Lorenzo, il primo con la testa e parte delle vesti rifatte. Ginocchioni davanti a San Matteo sta Giovanni da Procida, signorilmente abbigliato, a mani giunte, ed anch' esso in gran parte rifatto. Altri mosaici si vedono nella cappella del Sacramento, i quali, dal poco originale rimasto dopo i rifacimenti e i restauri, cui andarono soggettati, mostrano lo stesso carattere di quelli dell' abside.

Codesta Cattedrale racchiude inoltre altri oggetti di arte degni di considerazione, dei quali non daremo che un breve cenno, e perchè essi non entrano direttamente nelle nostre ricerche, e perchè furono già descritti e riprodotti da C. G. Schulz, illustratore intelligente, alla cui opera rimandiamo chi bramasse di esserne meglio informato.[1] Vi sono ai lati dell'ingresso al coro due ambóni di marmo adorni di mosaici, dai quali soleasi anticamente leggere alla messa l' Epistola ed il Vangelo. Dalle iscrizioni che portano, è chiaro che l' uno è stato fatto eseguire da Romoaldo II che fu arcivescovo dal 1153 al 1181, ed a cui si devono i mosaici nel pavimento del coro; e l' altro nel 1175 da Matteo, cittadino illustre di Salerno e vice-cancelliere di re Guglielmo di Sicilia per la Puglia e il Principato di Capua. Non sono ambedue fatti alla stessa guisa, ma sono ricchi entrambi di colonne, di capitelli, di figure di uomini e di animali, di fiori, di foglie vagamente intrecciate, e qua e là di altri mosaici. Mirabile è poi in essi l' armonia che regna fra l' architettura, la statuaria ed il mosaico; talchè nel loro genere sono opera splendi-

[1] *Monumenti dell' arte medioevale nell'Italia inferiore* (ted.). Dresda, 1860.

dissima.[1] Di minore importanza, ma certo memorabile, è lo storiato candelabro messo a sostegno del cero, il quale da imbasamento quadrato sostenuto da quattro tondi, su cui rampano altrettanti leoni, rotondamente leggiero si inalza sino alla corona foggiata a capitello. Il fusto è come diviso in tre scompartimenti da una palla ornata a mosaico, e lungo il lisco istoriato a mosaico.[2] Nella sagrestia conservasi un paliotto d'avorio intagliato a moltissime istorie, trenta delle quali sono tolte dal Vecchio e non meno di trentasei dal Nuovo Testamento. I Magi che stanno dinanzi ad Erode sotto alla Visitazione di Maria, se ne levi il berretto frigio, nel resto degli abiti seguono piuttosto la foggia occidentale.[3] Ciò che è rimasto intatto, lo dimostra un lavoro dell' arte più fine che potesse dare il secolo undecimo. Di pregio inferiore, e di età più tarda, è l' ornato in legno che racchiude le istorie.

Venezia.

Anche Venezia, quantunque situata al confine opposto, con l' aiuto del mare e pel commercio suo attivissimo e continuo col Levante, potè avere mosaicisti bizantini e nazionali educati alla stessa scuola. De' mosaici che adornano tutta quella famosa Basilica, nonostante i rimessi mano mano operativi fino a' giorni nostri, quelli che più conservano del carattere originale mostrano di appartenere ai secoli undecimo e decimosecondo. Fra questi vanno annoverati quelli che fregiano il vestibolo, rappresentanti varie storie bibliche; e quello al di fuori della chiesa nell' ultima lunetta a sinistra, il quale figura il trasporto nella chiesa del corpo del tito-

[1] A questo pulpito della Epistola rassomiglia assai quello di Sessa, pure illustrato da Schulz, e compìto un secolo più tardi.

[2] Il lodato Schulz, vol. II, pag. 291 e 292, parla inoltre de'due candelabri, uno nella Cattedrale di Capua e l'altro a Palermo nella Cappella Palatina.

[3] Vedi Schulz, op. cit., vol. II, pag. 162-63 e tav. LXIX.

lare San Marco.[1] Dal loro complesso spicca un carattere che ci ricorda i mosaici di Sicilia; e si vede senza difficoltà od incertezze che essi sono opera di artisti, i quali studiarono sui bizantini. Somigliano anzi tanto ai già descritti, che noi andiamo contenti di questo brevissimo cenno senza discendere ad altri particolari.[2]

San Donato a Murano.

Le chiese di alcune isole adiacenti a Venezia offrono pure mosaici, che fanno al caso nostro e che non crediamo di dover passare del tutto sotto silenzio. Nell' abside a San Donato nella vicina Murano, è rappresentata in figura gigantesca su fondo dorato ed entro una ornatura, che girando all' intorno le serve come di cornice, la Vergine Assunta con le braccia levate e piegate in modo da mostrare le palme delle mani. La persona lunga e magra, il modo di piegare degli abiti, l' uso dell' oro, il colorito e la esecuzione, tutto in una parola ne richiama la maniera siculo-bizantina. Il mosaico non andò esente da rimessi, ma dalle parti originali rimaste si rileva come l' autore debba essere stato della scuola stessa di coloro che operarono in San Marco.

Cattedrale di Torcello.

La Cattedrale di Torcello va pure adorna di alcuni mosaici; ma noi toccheremo solo di quello che occupa la parete interna sopra la porta rappresentante il Giudizio universale. Il tempo, le intemperie ed i rimessi ne fecero pessimo governo; e quasi ciò non bastasse, esso minaccia di staccarsi e cadere. A giudicarlo però dallo stato presente ci sembra che per la maniera e per la generale distribuzione si mostri inferiore a quelli in San Marco e in San Donato; motivo codesto, pel quale ci

[1] Siccome nel fondo vedesi la facciata della Basilica coi quattro insigni cavalli che vi furono collocati nel 1205, così il mosaico dee essere stato fatto dopo quell' anno. Vedi Selvatico e Lazari, *Guida di Venezia.*

[2] Quanto ai mosaici in genere di San Marco consultisi l' opera: *La Basilica di San Marco illustrata da Giovanni e Luigia Krautg,* in fog. Venezia e Vienna, 1849.

sembra di poterlo attribuire alla fine del secolo decimosecondo. A ciò siamo indotti e dalla disordinata composizione, e dallo eccesso di strani e bizzarri accidenti, adoperati specialmente nella parte destinata all' Inferno, il quale, per le goffe stravaganze che vi sono rappresentate, comuni del resto nelle opere di quel tempo, può veramente dirsi una caricatura di quello che abbiamo già veduto in Sant' Angelo in Formis presso Capua. Nè migliori sono a Torcello i gruppi, il disegno, le forme ed i caratteri delle figure, il che per noi è una riprova del come l' arte precipiti sempre più al basso.[1] Siffattamente malandata e misera è la condizione degli altri mosaici di questa Cattedrale che, anche volendolo, non ce ne possiamo occupare con qualche vantaggio.

San Paolo fuori le mura a Roma.

Trascorrendo ora dai mosaici alla pittura, è necessario premettere come di questa, per essere materia meno resistente e durevole, e quindi più soggetta ad alterazioni ed a guasti, ben poco ci resta; e di codesto poco non è generalmente dato di poter giudicare che in modo complessivo e, per dir così, dalla fisonomia generale che essa presenta più che da altro. La cappella detta del Martirologio in San Paolo fuori le mura ci offre una Crocifissione, dove il Salvatore, di regolari proporzioni, ritto e cogli occhi aperti, ha le braccia un po' curve ed i piedi separatamente confitti. Superiormente gli fanno corona degli Angeli col sole e con la luna; e sotto gli stanno a destra Maria, ed a sinistra San Giovanni con due soldati, uno per lato. I tipi ed i caratteri ricordano quelli delle pitture in Santo Urbano alla Caffarella. Sulle altre pareti sono ritratti gli Apostoli con Santi e Sante, sormontate nelle lunette dai simboli degli Evangelisti, e sopra la porta da uno stemma gen-

[1] Questo mosaico subì gravi riparazioni e molto fu rifatto sulle tracce dell' antico.

tilizio, opera questa dello scorcio del secolo decimo-secondo.[1]

San Lorenzo fuori le mura.

Sulla parete del portico nella Basilica di San Lorenzo fuori le mura sono dipinti i fatti della vita del Santo, di cui la chiesa porta il nome, e quelli di papa Onorio III, tra cui, sopra la porta, l'incoronazione da lui eseguita nel 1217 in questa Basilica, di Pietro Courtenay ad Imperatore di Costantinopoli. Ben poco al presente rimane della parte originale di questi dipinti, danneggiati come furono e sono dalle ingiurie del tempo e dai successivi restauri; ma da quanto è rimasto, facilmente si conosce come tali dipinti altro non siano che la continuazione dell'arte indigena romana, nella quale, pure in mezzo ai difetti ed alle imperfezioni sue consuete, non vedesi quel comporre confuso e disordinato, nè quel violento ed esagerato nei caratteri e nei movimenti delle figure che, oltre segnare la decadenza dell'arte, indicano ancora l'influenza esercitata dalla maniera bizantina.[2]

Biblioteca della Minerva.

Anche nelle miniature noi troviamo trattati degli argomenti tolti dal Vangelo e in modo che essi divennero più o meno normali in una ed in altra scuola sino al principio del secolo decimoquarto. Un codice nella Biblioteca della Minerva ci offre una serie di rappresentazioni, di disegno assai rozzo e di contorni risentiti e duri, le quali movendo dalla Benedizione del Fonte svolgono il tèma della Passione. Alcune figure sono anzi così malfatte, che ben poca differenza corre fra esse e quelle dipinte su dozzinali carte da giuoco. Il processo tecnico adoperato per farle, consiste in istrati di tinte

[1] Questi dipinti hanno subito forti restauri; specialmente i quattro simboli degli Evangelisti col fondo azzurro stellato e lo stemma gentilizio sono rifatti intieramente.

[2] Dopo che furono scritte queste pagine, codeste pitture vennero ritoccate di nuovo, talchè perdettero sempre più il loro carattere originale, alcune sono state del tutto rinnovate.

giallastre su fondo grigio-verde e in macchie rosse, destinate a segnare le guancie e le labbra. In una di codeste miniature vedesi Cristo, stecchito e duro quasi fosse privo di articolazioni, stendere soccorrevole la mano al vecchio Adamo, che per tal modo aiutato esce dal limbo, accompagnato da una gran folla. Anche la Crocifissione, nel modo come allora usavasi di trattarla, è stata riprodotta senza ommettere la Maria e San Giovanni, il sole o la luna, coi quali accessori si accompagnava sempre. Anche il soggetto della Creazione si è tentato con le miniature, raffigurando la terra con una donna che allatta due mostri piuttosto che bestie. Essa tiene in una mano alzata una specie di candeliere ardente per indicare la luce, [1] mentre con l'altra accenna in alto, dove vedesi un'altra donna piangente, cancellata in gran parte e seduta su globo dorato che rappresenta le tenebre. Superiormente nel centro un' elissi figura il cielo, e sovra essa in mezza figura cinto d' aureola frammezzata dalla croce sta il Redentore con la destra levata a benedire e con un libro nella sinistra, mentre di sotto vedesi escire dal mezzo del cielo la mano dell' Eterno che benedice. [2]

Biblioteca di San Paolo fuori le mura.

La libreria del convento di San Paolo fuori le mura possiede una Bibbia miniata con istorie della Passione, la quale presenta tutto il rozzo realismo delle miniature testè nell' altro codice esaminate; mentre il poema dettato in lode della celebre contessa Matilde da prete Donizo di Canossa, nelle figure di cui va illustrato, benchè nella forma egualmente scorrette, ci mostra adoperato un diverso processo. Il disegno è fatto a penna su fondo chiaro: le carni sono ad acquerello leggermente giallo con macchie rosse sulle guancie e le labbra: le ombre difettano e

[1] La parola *lux* vedesi anche scritta dappresso al candeliere, come l'altra di *terra* vicino alla donna.

[2] Il codice è probabilmente dello scorcio del secolo decimosecondo, ma assai alterato nelle miniature dai ritocchi.

quasi senza gradazione contrastano fra loro i toni locali. Codeste miniature sono qua e là ritoccate con colori a corpo. [1]

Biblioteca Barberini.

Di maggiore importanza per quei tempi è l' *Exultet* della Biblioteca Barberini per le composizioni tipiche, di cui va ornato, che sono fra le migliori in quel genere. Nella prima pagina è un prete, che dal pulpito legge la benedizione del cereo pasquale infitto su un candelabro, e dietro a lui vengono dei cherici con turiboli e navicelle, mentre nello sfondo vedesi il popolo assistere alla funzione. Sulla terza pagina è figurato il *Noli me tangere*, nel quale il Redentore risorto si volge con subita mossa alla Maddalena che a braccia distese gli sta ginocchioni davanti. Più oltre è rappresentata la terra, anche qui sotto la figura di una donna nuda che in un prato fiorito, dove vedonsi gli alberi del bene e del male, allatta un bue ed un serpente. Più innanzi s' incontra Adamo che sorregge con la destra il braccio di Eva, la quale gli porge il pomo fatale da lei poco innanzi tolto con l' altra mano dalla bocca del serpente. Il serpe è attortigliato intorno all' albero, e con la coda avvinghia le gambe alla donna quasi a significare che essa è già da lui guadagnata e vinta. Il Cristo al limbo che viene dopo, non è altro che una ripetizione di quello della Minerva, con la differenza che qui, oltre essere la scena più animata e le movenze più ardite, ha nella destra il segno trionfale, la croce, e calca il corpo di Lucifero. Un grosso segno nero, a guisa di cornice, gira all' intorno e serra la composizione. Superiormente veggonsi entro ornati alcuni Santi assieme al Precursore, il quale porta scritto *Agnus Dei*.

[1] Il manoscritto porta il nº 4922 ed è egualmente della fine del secolo decimosecondo. Miller (citato nel Rumohr, vol. I, pag. 242) ne ricorda una copia.

Le altre miniature di questo manoscritto presentano gli stessi caratteri, e sebbene esse siano meno spiacenti di quelle da noi viste alla Minerva e a San Paolo, pure ci presentano gli stessi difetti, e come quelle hanno in arte ben poco merito. Le figure oltre essere nelle forme scorrette, nei tipi e nel muoversi spiacenti, hanno le teste pesanti, gli occhi grossolanamente rotondi, le carni giallastre, le guancie e le labbra macchiate di rosso, i contorni fortemente rosseggianti ne' lumi, scuri e grossi nelle ombre, un assieme infine che manca di armonia e di rilievo.[1]

Santa Francesca Romana.

Fra i mosaici, quelli del principio del secolo decimosecondo spiegano più lusso di ornamenti che non pregi di comporre e di colorire. L' abside di Santa Francesca Romana ce ne offre un esempio. Sotto un loggiato di cinque arcate, tutto dorato e sostenuto da colonnette, siede nel mezzo su un ricco trono la Vergine col Bambino ritto in piedi sulle ginocchia di lei. Le vengono ai lati da una parte gli apostoli Giacomo e Giovanni, dall' altra Pietro ed Andrea, e superiormente su ricco ornato, a guisa di ventaglio screziato, apparisce la mano dell' Eterno con una corona; e sopra, nel centro, come una conchiglia avente la croce nel mezzo. La profusione dell' oro nelle vesti e negli ornati, in una parola tutto lo splendido accessorio che lo circonda pare fatto a bella posta, per sviare l' occhio dalla bruttezza de' tipi e delle forme di quelle figure senza vita e senza movimento di sorta. Veramente molti dei difetti sono dovuti ai rimessi che di assai alterarono il mosaico, come si può arguire dal Sant' Andrea, che è la figura meno maltrattata e quindi la più ragionevole di tutte. Dal carattere che essa presenta, ci siamo anzi indotti a credere che questa figura sia un

[1] Codeste miniature sono eseguite sopra fondo chiaro con tinte ad acquarello molto liquide. Come dice il Rumohr, vol. I, pag. 245, il codice presenta i caratteri del secolo undecimo o del dodicesimo.

avanzo di un mosaico anteriore, che forse risale al tempo della costruzione della chiesa (838-867), mentre il rimanente sarebbe stato rifatto molto più tardi. In effetto noi troviamo che il mosaico, prescindendo dal Sant' Andrea, presenta gli stessi caratteri delle miniature dell' *Exultet* della Biblioteca Barberini, e dei mosaici di quell' età, dei quali terremo parola più innanzi. Infine si riscontra in essi un' arte in decadenza, così come essa si manifesta in tutte le opere del secolo decimosecondo.

Santa Maria in Trastevere.

Nella chiesa di Santa Maria in Trastevere, rinnovata da Innocenzo II nel 1139, vedesi nella parte superiore dell' abside un mosaico con Cristo, seduto assieme alla celeste sua Madre sovra il medesimo trono. Il Redentore tiene con la sinistra, appoggiato al ginocchio, un libro aperto,[1] ed abbracciando con la destra la madre posa la mano sulla spalla di lei. La Vergine tiene con le due ultime dita della sinistra mano una pergamena,[2] mentre fa atto di benedire con le altre tre dita. Essa indossa vesti sfarzose, lumeggiate d' oro e sparse di gemme; ha in capo la corona pure adorna di gemme, e dalle parti della quale cadono a foggia di pendenti due ornati che arrivano sino agli omeri. Costume codesto che ha molto del bizantino. A divisare la relativa maggiore eccellenza di codeste due figure, l' artista non seppe di meglio che farle delle altre più grandi, dando a Cristo un' aureola frammezzata dalla croce, a Maria solo un cerchio intorno al capo come agli altri Santi. Alla dritta succede San Callisto, con San Lorenzo e papa Innocenzo II; alla sinistra l' apostolo Pietro coi due santi pontefici Cornelio, Giulio ed il prete Calipodio. Superiormente campeggia la croce

[1] Sul libro leggesi: *Veni, electa mea, et ponam in te thronum meum.*

[2] Sulla pergamena: *Leva ejus sub capite meo et dextera illius amplexabitur me.* Cant., II, 6.

e la solita mano dell'Eterno con la corona; mentre di sotto l'Agnello è circondato da sei pecorelle per banda, e vedonsi alle due estremità Gerosolima e Betlemme. Il mosaico è chiuso entro una ricca ornatura con due vasi alla base, dai quali escono dei fiori tramezzati da tondi con altri ornati alternantisi con colombe, mentre nel centro spicca il monogramma di Cristo.

Sulla parete fuori dell'arco vedonsi i simboli degli Evangelisti con in mezzo, entro un tondo, la croce; dalle parti, l'*alfa* e l'*omega* coi sette candelabri, quattro da una banda e tre dall'altra. Sotto, da un lato, il profeta Geremia e Isaia dall'altro, entrambi di figura gigantesca. Il quadro è contornato da un ricco ornato a fogliami misti a uccelli, con alla base due genietti che tengono disteso un panno contenente dei frutti. È chiaro che anche in questo mosaico il pregio maggiore dell'opera si fece consistere nella profusione dell'oro, nella ricchezza e varietà degli ornati e dell'abbigliamento alla foggia orientale; mentre le figure, massime quelle de' Profeti, sono brutte di tipo e di forme, e difettose nelle giunture delle membra e nell'estremità.[1]

Il mosaico all'esterno della facciata è del tempo di Eugenio III (1145-53), e rappresenta la Madonna che allatta il Divino Infante, circondata dalle cinque Vergini prudenti e dalle cinque stolte, ciascuna con la propria lampada. Quantunque codesto mosaico abbia subito tali e tanti restauri, che si può dire rifatto in diverse epoche, pure dal complesso vi si riconosce ancora il carattere del tempo da noi indicato.

San Clemente.

E siffatta maniera, che potrebbe dirsi di pura decorazione, spicca ancor più ne' mosaici che fregiano l'ab-

[1] Molti però di questi difetti devonsi ai rimessi, cui andarono in epoche diverse assoggettati.

side di San Clemente. Su fondo dorato e fra un ornamento rigoglioso di tralci e pampini mirasi Cristo in croce, intorno e sovra alla quale sono disposte dodici colombe, e più sotto ai lati Maria e Giovanni. Superiormente, nel centro della curva dell' abside vedesi una specie di ventaglio variopinto e con ricco ornato. In mezzo ad esso vedesi appesa una piccola croce, e sotto di questa chiusa in un cerchio la mano dell' Eterno coll' anello e la pietra nel mezzo. Ai lati, tra l' ornato a fogliame, si alterna l' Agnello, il quale poggia sopra un fiore. Nella parte di sotto del mosaico ai lati del Crocifisso si vedono, tra gli intervalli dello stesso fogliame e dei pampini, i quattro Padri della Chiesa ed altre figurette variamente atteggiate, e più in alto alcuni amorini che suonano, ed altri che scherzano con animali. Sotto la croce, piantata in terra fra mezzo a ricco e verdeggiante fogliame, scaturiscono i quattro fiumi, ove due cervi stanno bevendo. Seguono ai lati i pastori pascolanti le greggie, ed altre figure, tra le quali alcune di donna. Sotto vedesi l' Agnello mistico con ai lati sei pecorelle per parte, e le città di Gerusalemme e Betlemme. Il mosaico è tutto racchiuso fra un ricco ornato di fiori, frutta e fogliame, fra mezzo al quale uccelli e putti stanno scherzando. Nel mezzo entro ad un cerchio il monogramma coll' *alfa* ed *omega* ai lati. L' ornato esce da due vasi posti ai lati sulla base dell' arco. Al di fuori nel centro, la mezza figura di Nostro Signore che benedice, tenendo il libro nell' altra mano con due simboli degli Evangelisti per parte. Più in basso, da un lato è ritratto San Lorenzo con la graticola ai piedi in compagnia dell' apostolo Paolo; dall' altro, l' apostolo Pietro e San Clemente, terzo suo successore nel governo della Chiesa, con l' àncora in mano e la navicella sotto ai piedi. Vengono da ultimo i due profeti Geremia ed Isaia,

uno per parte, con rotoli piegati nelle loro mani.[1] In generale le figure hanno lo stesso carattere e presso a poco gli stessi difetti di quelle in Santa Maria in Trastevere; che se pur devesi in esse riconoscere un qualche progresso, questo si riferisce, anzichè al principale, sempre all'accessorio e ad un più ricco colorire.

È però da notare che qui a San Clemente Cristo crocifisso è bensì rappresentato diritto della persona e coi piedi separatamente confitti, ma non più vivo, cogli occhi aperti, e la testa alzata come per lo innanzi; ma già spirato, cogli occhi chiusi e la testa piegata alla dritta. E questo mostra che un progresso anche in questo genere di rappresentazione sacra si è fatto, perchè tal maniera di crocifissione non era in uso prima della fine del secolo decimosecondo, alla quale epoca corrispondono i caratteri del mosaico. Da ciò ne viene, che ogni qual volta trovasi la Crocifissione ritratta a questo modo, si ha già un indizio per stabilire il tempo, cui il lavoro appartiene.[2]

Nel 1858 fu scoperta sotto San Clemente l'antica Basilica con delle vecchie pitture. Nella nave di mezzo abbiamo, fra le altre, la Maria col Putto fra due Sante, e la Crocifissione di San Pietro. Ma di queste più importanti, sono le due della nave laterale a mezzodì. Una di esse pitture ritrae il titolare, quando viene insediato da San Pietro al governo della Chiesa, e l'altra rappresenta lo stesso Clemente, quando celebra messa. Fanno seguito a questi

[1] Il mosaico andò soggetto a restauri, ed alle naturali conseguenze che l'accompagnano, come si vede in ispecie nelle figure della parte esteriore dell'arco. Nell'abside la parte coll'Agnello e le pecorelle, e le città di Gerusalemme e Betlemme, è tutta rifatta.

[2] Sotto al mosaico dell'abside ricorre, per quanto è lunga la parete, una pittura con nostro Signore nel mezzo, col libro in mano e colla destra in atto di benedire; dai lati la Madonna e gli Apostoli divisi da palme fiorite. Nulla può dirsi di questo dipinto, perchè è tutto imbrattato da nuovo colore; ma dal poco che vedesi, fa credere che sia pittura dello stesso tempo del mosaico.

quadri quello che ritrae Daniele nella fossa de' leoni, ed alcune altre storie dipinte su due pilastri tolte al leggendario dei Santi. Neppure le pareti laterali sono prive di dipinti rappresentanti soggetti diversi, quali l'Assunzione di Maria, la Crocifissione, le nozze di Cana, Cristo al limbo, le Marie al sepolcro, la tumulazione di un Santo ed il risanamento di un fanciullo alla tomba di San Clemente.[1] Chiudono finalmente la serie San Clemente con un altro devoto, e Cristo in mezzo a quel santo Pontefice ed all' apostolo Andrea: pitture codeste che appartengono pei caratteri al mille o mille duecento.[2]

Col tramontare del secolo decimosecondo allargossi anche il campo dell' arte, e le opere si moltiplicano per guisa che, a volere loro tener dietro cronologicamente, si dovrebbe di continuo trasportarsi da un luogo all' altro della Penisola. Egli è perciò che noi, tenendo invece un diverso sistema, ci fermeremo di preferenza a quelle, dalle quali può venirne allo scopo nostro un qualche giovamento, e ne lasceremo altre che tornerebbero soltanto a perdita di tempo, non presentando esse suppergiù che gli stessi difetti con l' identico carattere. E perciò non ci arrestiamo ai rozzi affreschi in San Paolo fuori di Porta Romana a Spoleto, e nemmeno al mosaico

[1] Fra le varie iscrizioni si legge pur questa: *Ego Beno de Rapiza cù Maria uxore mea pro amore dei et beati Clementis....* Il nome del devoto (Rapiza) s' incontra più volte nel Registro di Farfa lungo i secoli decimoprimo e decimosecondo. Cf. Gregorovius, *Storia della città di Roma* (ted.), IV, 651.

[2] Noi non possiamo entrare in sì vasto campo di congetture, molto più che qualunque esse siano non mutano punto il nostro giudizio; bensì noteremo che la buona conservazione dà loro maggiore importanza. Devonsi eccettuare una testa di giovane, senza barba, veduta da tre parti, intorno alla quale girano interrotte alcune traccie di aureola; e nella parete di contro, la parte superiore di una figura d'uomo più avanzato negli anni, mancante in gran parte del colore. Ambedue queste figure hanno i caratteri dei dipinti dei primi tempi cristiani e sentono in tutto del classico.

sulla facciata del Duomo.[1] Così non ci curiamo discorrere di parecchie Crocifissioni sparse qua e là per l'Italia, ma a rimetterci in via nella nostra ordinata rassegna ci giova incominciare da Roma.

E ricorderemo anzitutto il mosaico che orna l'abside di San Paolo fuori le mura. Esso è la ripetizione di una cosa più vecchia, e rappresenta il Redentore in trono, benedicente Onorio III che gli sta genuflesso dinanzi in atto di baciargli il piede destro,[2] con ai lati da una parte San Paolo e San Luca suo compagno e seguace, dall' altra i due fratelli apostoli Pietro ed Andrea. Una palma per banda chiude il mosaico. Più sotto e nel mezzo sta un altare con sopra la croce, nel cui centro in un tondo è Cristo benedicente. Ai lati i simboli della Passione, e un Angelo per parte, cui tengono dietro tutti e dodici gli Apostoli, stecchiti di forme, senza movimento e senza vita, separati fra loro da palme. Il fondo è dorato e sopra al Redentore, nel centro, vedesi una specie di conchiglia a variati colori. Il tutto è chiuso entro un ricco ornato che gli gira all' intorno, nel mezzo del quale, in un tondo, sta il monogramma di papa Onorio III. Della figura del Redentore, nella parte superiore

San Paolo fuori le mura.

[1] Sono inoltre tali che basta accennarle, e consistono in alcuni frammenti di storie del Vecchio Testamento, fra le quali si trova la Creazione di Eva. Come usavasi, que' freschi sono condotti sovra un intonaco, e ricordano nelle teste e nelle forme l' *Exultet* della Biblioteca Barberini. Noi li crediamo opera di un Italiano del secolo decimoterzo. Della stessa età è il mosaico col Redentore in trono benedicente, fra Maria e Giovanni. Rifatto quasi per intero si raccomanda più che altro per la vecchia iscrizione che ci dà il nome dell' autore. Essa suona: *Hec est pictura — quam fecit sat Plagiura — Doctor Solsernus — hac summus in arte modernus — annis inventis — cum septem mille ducentis. Operari Palmeri D. Saso....* Il Rumohr poi, op. cit., I, 332-33, vi lesse solo quando la scritta era ancora non tocca: *Placitura, ducentis* e *operarii,* etc.; ma ora rinnovata a quello che sembra, dice appunto come noi abbiamo qui riferito.

[2] Il Pontefice, alla distanza da cui si vede il mosaico, comparisce così piccolo della persona, che appena si discerne.

del mosaico, nulla si può dire, perchè è tutta rinnovata, come lo sono in gran parte anche gli Apostoli, dei quali però il San Pietro, e nella parte di sotto del mosaico gli Angeli, e gli apostoli Iacopo e Giovanni, mostrano più del rimanente il loro carattere originale. Del resto le forme sono in generale più o meno spiacenti e non potrebbero non esserlo per quei loro occhi rotondi e fissi, que' nasi schiacciati, e quelle teste grosse e maggiormente ingrandite dalla pesante massa de' capelli che portano. Si aggiunga che, senza discorrere degli sconci derivanti dai restauri, le giunture delle membra non sono esatte, e sono mal fatte anche le estremità. Ciononostante si ravvisa ancora nell' insieme una maniera che ricorda quella adoperata nei mosaici a Monreale di Sicilia.

Dal processo tutt' affatto bizantino, col quale sono condotte le tre teste degli Apostoli salvate dall' incendio del 1823, le quali vedonsi ora nella stanza attigua alla Sagrestia, si può ragionevolmente arguire che tutta la Basilica andasse decorata per mano di mosaicisti greci o di seguaci della loro scuola.

San Lorenzo fuor i le mura

Di quest' epoca stessa è il mosaico a piccole figure che vedesi nella cornice di marmo, sostenuta da colonne, nell' atrio della chiesa di San Lorenzo fuori le mura; del quale lavoro per essere quasi per intero restaurato non ci è concesso di darne un conveniente giudizio. [1]

Entro la chiesa dobbiamo ricordare le pitture che si trovano sulle pareti attorno al sepolcro del cardinale

[1] Su fondo dorato nel mezzo vedesi in due tondi un Agnello in ciascuno: l' uno colla croce e l' aureola attorno al capo, l' altro coll' aureola e portante anch' esso la croce, più il calice per raccogliere il sangue che gli esce dal collo. Alla dritta di questi le mezze figure di Nostro Signore che benedice con una mano, e coll' altra tiene il libro; da un lato la Madonna, e dall' altro Santo Stefano. Alla sinistra del Cristo, San Lorenzo colla croce in mano e papa Onorio III, e vicino un sacerdote genuflesso che prega, la quale ultima figura è di tutte la più deforme.

Fieschi,[1] rappresentanti il Salvatore seduto su ricco trono in atto di benedire, avendo da un lato i Santi Lorenzo e Ippolito, e dall' altro i Santi Stefano e Gustavo. Il primo gli presenta papa Innocenzo IV, e Santo Stefano il cardinale Fieschi; entrambi costoro sono ritratti in piccole proporzioni, e vestiti dei loro abiti pontificali; in ginocchioni e in atto di pregare il Pontefice; ed in atteggiamento supplichevole il Cardinale.[1] Sulla parete attigua sta la Madonna seduta col Putto in braccio. Queste pitture mostrano in tutto i difetti che sono comuni ai lavori del secolo decimoterzo: figure lunghe cioè, magre, prive di movimento, di forme meschine e brutte, di disegno scorretto, con rilievo difettoso, e colorito tristo ed opaco. La testa del Salvatore però, circondata dall' aureola dorata colla croce nel mezzo, e lavorata a incisi fini ed ornati, presenta ancora una certa regolarità nelle forme e il tipo di lui non è così spiacente come quelli che di solito si riscontrano nei miseri lavori contemporanei. E fra i molti noi citeremo ad esempio le pitture che ornano in Roma la cappella di San Silvestro attigua alla chiesa dei Santi Quattro Coronati, le quali hanno i caratteri dello stesso tempo. In queste pitture noi troviamo la maniera bizantina mescolata all' italiana, e adoperata un' arte più di quella ancora difettosa e decaduta. Sulla parete che termina a lunetta di contro all' altare, sta su ricco seggio il Redentore per metà coperto dal manto. Nella sinistra tiene l' asta della croce che poggia sul piano, ed ha la destra alzata. Da ambo i lati del seggio si vedono i segni della Passione di Nostro Signore. Alla destra di lui sta a lui rivolta e in piedi la Madonna, e dall' altra parte San Giovanni Battista, cui tengon dietro gli Apostoli. Su-

Cappella di San Silvestro.

[1] Guglielmo Fieschi si ebbe la porpora da Innocenzo IV e morì a Roma nel 1256. Vedi *Dizionario di erudizione storica ed ecclesiastica*, vol. XXIV.

periormente due Angeli in atto di volare: il primo con un pennone, sopra al quale vedonsi le stelle, il sole e la luna; l'altro che suona un enorme corno. Il Redentore sì nel tipo come nelle forme sente già di quella maniera spiacente che si suol chiamare bizantina. Gli Apostoli con goffi movimenti stanno seduti gli uni a ridosso degli altri, duri e stecchiti. La Madonna e San Giovanni sembrano più fantocci di legno che figure dipinte. Gli Angeli, i quali nelle loro movenze veementi ed esagerate hanno del grottesco, nei loro tipi e nelle loro forme, come nelle vesti mostrano ognor più la maniera bizantina, e ci ricordano alcuni degli Angeli e delle figure che già abbiamo osservate nell'interno della chiesa a Sant'Angelo in Formis presso Capua. Il disegno loro è scorretto, le forme false, il rilievo quasi nullo, il colorito triste ed opaco con superfice ruvida e porosa; difetti tutti che sono comuni alle opere di quel tempo.[1]

Sacro Speco a Subiaco.

Non passeremo sotto silenzio le pitture che ornano il così detto *Sacro Speco*, poco lungi da Subiaco. In codesta arcaica costruttura si cercano indarno pitture contemporanee al Santo fondatore dell'Ordine. Però nella *Seconda Grotta* che è una spelonca naturale, abitata, secondo la leggenda, da San Benedetto, esiste un dipinto a tinte calde figurante la Vergine col Putto, la quale con occhi grandi e fissi guarda dal masso su cui è ritratta, mostrando

[1] Da che furono scritte queste pagine codesti dipinti vennero ritoccati e perdettero così molto del loro carattere primitivo, in ispecie nel colorito. Il fondo giallastro del terreno è rifatto, ed eccettuati i piedi del Salvatore, quelli delle altre figure sono tutti più o meno rinnovati. Il Battista inoltre ha ripassata la parte illuminata del suo manto giallo, nè sono esenti da ritocchi la testa e le mani di lui. Il terzo Apostolo dopo la Madonna ha il manto giallo rifatto; qualche altro ritocco di minore importanza vedesi qua e là, come sulla mano levata del Redentore. Sotto a questa pittura son rappresentate tre storie della vita di San Silvestro papa ed altre sette nella parete alla dritta, ed una soltanto ne rimane sopra la porta d' ingresso. Tutto il rimanente della Cappella è coperto da una brutta decorazione moderna.

duri e risentiti contorni. Il modo, col quale è stata condotta, ci lascia credere che essa sia opera di uno vissuto sullo scorcio del secolo ottavo, oppure al principio del nono. Fuori della grotta vedesi il Redentore fra due Angeli col preteso ritratto del Santo. Codesti lavori molto guasti e in gran parte ridipinti, palesano la rozza maniera del secolo decimosecondo. Egualmente povere di merito e della stessa età, sono le dipinture murali nell' andito che dà ingresso alla *Sala di San Benedetto* nella parte di sotto.

A sinistra dentro nicchia arcuata mirasi la Vergine col Divino Infante, attorniata da Angeli con la scritta: *Magister Conxolus pixit hoc op.*[1] A destra in una seconda nicchia è ritratto papa Innocenzo III che porge la Bolla all' abate Giovanni, quarto di tal nome.[2]

I dipinti sulla triplice vôlta sono dello stesso tempo. Nel centro della prima campeggia l'Agnello con la croce, circondato dai simboli degli Evangelisti. Tetro è il colorito e risentiti i contorni. Nella seconda mirasi San Benedetto, cui fanno corona all' intorno i Santi Silvestro, Pietro Diacono, Gregorio, Romano, Mauro, Onorato, Placido e Lorenzo, quest'ultimo è il solo conservato. Nella terza finalmente vedesi il Salvatore in compagnia dei quattro apostoli Pietro, Paolo, Giovanni ed Andrea, con egual numero di Angeli scettrati.

Nella cappella di San Gregorio, la quale occupa un' altra parte del *Sacro Speco*, vedesi un dipinto che, come lo chiarisce l'iscrizione, rappresenta la consacrazione fatta da papa Gregorio IX (A. D. 1227-41). È questi presso

[1] Pittura in parte mancante del colore. La tavola del Consolo che prima era nella grotta, conservasi ora tutta rifatta nella Badia di Subiaco. Essa rappresenta San Benedetto che riceve il vitto da San Romano, con dai lati in piccole proporzioni altre storie della vita di lui.

[2] La data della Bolla è del 24 giugno 1213, e l'Abate morì nel 1217. La figura d' Innocenzo III è in parte ridipinta.

l' altare accompagnato da due assistenti, uno dei quali tiene il libro e l' altro la croce. Di contro vi è l' Arcangelo Michele, e sopra la finestra inginocchiato il Frate Oddo rivolto verso un Angelo chiuso entro ad un mezzo cerchio e librato in aria. Codesti dipinti mostrano i caratteri del secolo decimoterzo e del principio del seguente, quando cioè il modo italiano e il bizantino misti insieme caddero entrambi in un brutto convenzionalismo.[1] Quel luogo fu nel 1216 visitato da San Francesco, il quale per la sua prodigiosa virtù e povertà era via via salito in tanta venerazione, da essere diventato il soggetto comune a quasi tutti i nostri pittori. Forse fu in quella occasione che uno degli artisti occupati in quel monastero si provò di farne il ritratto nella Cappella stessa, dove più tardi si dipinse la consacrazione di Gregorio IX. Il Santo è riprodotto di faccia, giovane d' aspetto, di grandezza naturale, magro della persona e vestito dell' abito da mendicante stretto al corpo da una corda che gli scende a nodi da un lato. È scalzo, porta sul capo un'alta cocolla,

Ritratto di S. Francesco.

[1] Codesti dipinti non sono da confondere con quelli di data posteriore che si trovano entro la cappella della Vergine, ove sotto la figura di San Gregorio vedesi la data A. D. MCCCCLXXXIX, e che sono opera di pittori italiani di ben poco valore; nè con quelli attribuiti a Stammatico pittore greco, il cui nome vedesi scritto sopra un pillastro di contro la Scala Santa. Di questi dipinti quelli che rappresentano le scene della Passione e quelle della vita di San Benedetto e seguaci di lui, non che le allegorie che trovansi sulle pareti della Scala Santa, noi li ricordiamo solo per certe loro forme particolari di composizioni e di caratteri, le quali mostrano che essi sono lavori di un pittore greco del secolo quattordicesimo, di scarso talento ed abilità. E li ricordiamo ancora per combattere le lodi esagerate ch' essi si ebbero nel libro: *Imagerie du Sacro Speco,* pubblicato con illustrazioni a Roma nel 1855. In codesto libro pittori d' un merito assai scarso passano per maestri di primo ordine. L' Autore asserisce, fra le altre cose, che il Consolo prima di Cimabue si tolse dalle pastoie della maniera bizantina, mentre noi vediamo l' arte del Consolo altro non essere che un misto d' italiano e di bizantino coi difetti e le imperfezioni tutte di quell' epoca. Resta sempre Cimabue, non qual riformatore, ma come quello che preparò, più d' ogni altro, il terreno alla riforma dell'arte compiuta da Giotto. Stammatico viene messo insieme con Giotto,

ha una mano sul petto, e coll' altra tiene un cartello.[1] Ai lati della testa vedesi abbreviato il nome FĒR FRĀ-CISCV̄. Quantunque codesto ritratto sia qua e là dipinto a nuovo, pure ha ancora qualcosa che colpisce e ferma l' attenzione. I lineamenti mostransi regolari, come regolare e ritto ha il naso, aperta la fronte e grandi gli occhi. Corre lungo il cranio e le tempia l' ampia tonsura, rasentando le orecchie che sono di brutta forma. Aggiungi due piccoli baffi e la barba corta e rada, ed avrai una effigie ben meno spiacevole di cento altre che incontransi in conventi ed in case dell' Ordine, senza però che essa si distingua dall' altre per pregio d' arte. Essendo qui Francesco senza aureola e senza le stimate, fa supporre che se non è stato dipinto dal vero nel 1216, anno della sua visita al convento, lo è stato certo prima del 1228, nel quale fu canonizzato.[2] La venerazione però della gente pia aggiustò poco valore all' autenticità o no di questo ritratto, poichè nei primissimi fatti di lui ad Assisi ed altrove non si vede nel Santo, così venerato più tardi, che un ascetico penitente. La fisonomia che gli si diede

mentre è chiaro pei caratteri dei dipinti che non solo ha lavorato dopo la morte del grande Fiorentino, ma quel che più monta che esso fece opere così da poco e meschine, da non trovare per esse scusa che nella povertà del suo ingegno. Nè ciò basta; ma si va tanto oltre d' avere il coraggio di magnificare alcuni quadri della Sala delle adunanze, ossia del Capitolo, i quali arieggiano la maniera de' pittori umbri di secondo ordine, quali l' Antonazio di Roma, Tiberio d' Assisi o Melanzio, e si giunge perfino a chiamarne gli autori forieri di Raffaello.

[1] Sul cartello s' intravvedono ancora le parole: *PAX HUIC DOMUI*, scritte verticalmente l' una dopo l' altra.

[2] Questi lineamenti sono assai conformi a ciò che troviamo scritto di San Francesco nel libro intitolato: *Liber conformitatum*, etc., part. II, a pag. 138. — *Facie hilaris.... voltus benignus.... ut cumque oblonga et protensa frons plana et parva, nasus aequalis et rectus.* Nel restauro ultimamente intrapreso si rinfrescarono le parti, dove era scrostato il colore e si ripassò tutto il fondo. La stessa operazione si fece sul devoto di piccola dimensione che prega ginocchioni e che sembra stato aggiunto dipoi.

e che divenne anche tipica, non può punto pretenderla a una reale rassomiglianza di lui. [1]

Santa Maria degli Angeli presso Assisi.

[1] In una delle stanze attigue alla Sagrestia del convento della chiesa di Santa Maria degli Angeli, a breve distanza da Assisi, è un San Francesco di mezzana statura, dipinto sopra una tavola che dicesi abbia servito di letto al Santo, come si raccoglie dalle parole: *hic lectus mihi viventi fuit et morienti,* scritte sul libro che la figura ha nella sinistra mano, mentre coll' altra tiene la croce. Un' altra iscrizione più lunga vedesi in basso sul fondo del quadro ai lati del Santo, la quale si riferisce alle stimate da esso ricevute. Un' aureola dorata a fini ornati incisi gli circonda il capo scoperto e colla solita tonsura; alle mani, ai piedi ed al costato mostra i segni delle stimate. Sta ritto di fronte, magro ed esile della persona; ha la testa che tende alla forma ovale, ma la parte superiore è grande, larga e depressa nel mezzo. Leggermente contratta è la fronte, regolari le sopracciglia, ma piccoli gli occhi, il naso lungo, e colla canna ristretta e terminante a punta, con sotto una piccolissima bocca e due segni ai lati per indicare i piccoli baffi. Il mento, ovale di forma, è coperto da corta barba che arriva fino alle brutte orecchie. Il collo è esile e meschino, difettose più che mai sono le estremità, e la figura pianta ritta coi piedi sul piano come se le mancassero le articolazioni. Indossa il solito abito, col cappuccio di color scuro violaceo. Il fondo è formato da una spalliera, con sopra un tappeto a scacchi oscuri. Sopra questa ai lati del Santo, sul fondo dorato, stanno riverenti due Angeli uno per parte, contornati di aureola e con in mano un' ostia colla croce nel mezzo, e nell' altra un' asta col giglio sopra. Questi, benchè come il Santo abbiano forme meschine, si possono per quel tempo dire di caratteri gentili ed aggraziati. Il colorito è di tinta piuttosto chiara, ed abbastanza fuso insieme con certa cura. Vedesi in questo ritratto adoperato un modo affatto convenzionale, e si mostra più come l' opera di chi ha lavorato di maniera, e cercato di esprimere piuttosto il morale, cioè l' idea dei patimenti e dei sacrifizi sofferti, che non il ritratto vero. Ben diverso da quello di Subiaco e da questo è un altro ritratto che di lui vedesi nella Sagrestia della chiesa di San Francesco in Assisi, accompagnato ai lati da quattro storie della sua vita. Questi ha la testa colla fronte alta, grossa e pesante, colla parte inferiore secca e macilente, la quale partendo dalle due brutte orecchie va ristringendosi, fino che termina col mento oblungo, appuntito, e coperto da corta barba. Grandi ed arcuate le sopracciglia che girano attorno a due occhi largamente aperti e fissi, i muscoli frontali molto marcati e risentiti per linee che secondano l'andamento delle sopracciglia. Ha il naso lungo, grosso, con pinne pronunciate ed alquanto depresse alla fine; la bocca piccola, ma grosse le labbra e con due piccoli baffetti ai lati. La sua figura è anche qui alta e magra, di forme asciutte e secche. Tiene la croce ed il libro, ed ha le stimate. Di tali riproduzioni del venerato sembiante ne avremmo altre a ricordare, ma siamo contenti qui di avvertire che esse non sono ritratti veri e proprii, ma dipinti fantastici e ideali.

Sagrestia di San Francesco in Assisi.

Se i pittori di Subiaco seguirono la maniera dell' arte locale di quel secolo, altri invece nella Italia settentrionale seguirono una via diversa, mostrando coi primi particolari differenze. Nè per questo si dee credere che l'arte non fosse da per tutto in decadenza; chè anzi tanto nella Italia di mezzo, come altrove, essa è fatta servire soltanto alla decorazione.[1]

Battistero di Parma.

I pittori però che dipinsero nel doppio ottagono del Battistero parmense,[2] in mezzo a grandi meschinità di particolari mostrano ancora nell' insieme, una tal quale abilità nella distribuzione generale messa in armonia coll' architettura dell' edificio.

La cupola presenta superiormente in trono su di un ornato a cercine che corre verso il centro, i dodici Apostoli frammezzati dai simboli degli Evangelisti. Più sotto il Salvatore, egualmente in trono ed in atto di benedire, sta in mezzo a Maria ed al Battista,[3] ed è seguìto da molti Profeti. Nello spazio più basso sono ritratte alcune storie della vita del Precursore, fra le quali il Battesimo di Cristo. È questa una composizione che non si differenzia dalle altre contemporanee, ed ha molto di quella che vedesi nel Duomo di Monreale. Il Salvatore è raffigurato con le

[1] Quanto poco valessero gli artisti di questa età sino alla fine del secolo decimoterzo si può raccogliere, fra gli altri esempi, da un quadro che è nella Galleria di Parma con la scritta: *Melior pinxit A. D. 1251.* Esso rappresenta Cristo in atto di benedire con la destra, mentre tiene nella sinistra un libro. Il tipo e le forme sono più che mai spiacenti, e le figure sono bizzarramente guernite di oro, come le aureole sono adorne di vere pietre. I colori sono tristi, crudi e nelle tinte viziati: le forme tutte di un brutto e falso convenzionalismo. Le figure della Vergine insieme con quelle degli apostoli Pietro, Giovanni e Paolo messi ai fianchi entro nicchie sorrette da brevi e grosse colonne terribilmente brutte, si dovrebbero, dai caratteri che presentano, ritenere per opera greca, se a quest' opinione non contrastasse il modo onde sono scritti i nomi dei Santi e la segnatura del pittore, che certo non sono quelli d' un greco.

[2] Il Battistero fu cominciato nel 1196, e compito soltanto nel 1281.

[3] Ridipinti sono nel Redentore i capelli, nel Battista la testa con parte degli abiti, e le aureole e lo sfondo.

gambe nell' acqua e con le braccia sollevate guarda il Battista, che a sinistra gli impone dalla sponda la mano sul capo. Al di sopra la consueta colomba e i raggi e il cerchio variopinto. Dal lato opposto sono tre Angeli, i quali custodendo le vesti del Redentore attendono la fine della cerimonia, e presso il Battista, seduta per terra, una piccola figura con una croce in mano in atto di additarla al Messia, verso il quale è rivolta. [1] Finalmente vedonsi entro nicchie alcuni fatti tolti al Vecchio ed al Nuovo Testamento. In una di queste havvi da un lato il carro di fuoco coi simboli degli Evangelisti secondo la visione di Ezechiello, e dall'altro San Francesco col libro nella sinistra mano, e colla destra alzata rivolto verso il Serafino, che gli sta dinanzi ritto coi piedi appoggiati sul terreno. [2] In questi dipinti si scorge seguìto in taluni il processo medesimo usato a Nepi e in Sant' Angelo in Formis, con tutte le violenze e le esorbitanze della forma de' Bizantini, ed in altri invece il fare robusto e largo dei mosaicisti romani. Par chiaro che codesti artisti voleano mandare innanzi l' arte loro; ma privi di dottrina diedero negli estremi, mescolando fra loro processi e maniere di tempi diversi. [3]

Battistero di San Giovanni a Firenze.

Trascorrendo ora altrove a studiare l' arte, ci è ne-

[1] A Monreale vedesi una figuretta entro l' acqua, immagine del fiume Giordano.

[2] Non solo la figura del San Francesco, ma tutti i dipinti di codesto Battistero sono stati qua e là ritoccati.

[3] Il Redentore, nella cupola, con l' esile sua persona dalla testa grossa e dalla fronte muscolare, ci ricorda taluni tipi dei secoli innanzi, veduti a Ravenna e a Roma. Benchè sia di più regolari proporzioni, anche la Vergine come i Profeti fanno la stessa impressione. D'altre figure invece colpisce l'esagerata violenza dei movimenti, come si vede nelle storie del Precursore, nelle quali abbiamo inoltre figure smilze e difettose nei tipi come nelle forme, e specialmente nelle giunture e nell'estremità. Anche il colorito troppo uniforme riesce monotono e disgustoso, e completa quell'insieme di lavoro, rozzo e rozzamente condotto con tutti i difetti dell' arte di quell' epoca.

cessario innanzi tutto di fermarci a Firenze, dove per fare nel 1200 il coro si aggiunse al Battistero di San Giovanni la tribuna.[1] Codesto coro venne venticinque anni più tardi da Iacopo, regolare di San Francesco,[2] ornato di mosaici, i quali coprono i campi triangolari della vôlta, e le grossezze de' due archi che mettono nella tribuna. Nel centro della vôlta vedesi su fondo dorato entro tondo[3] l'Agnello, cinto da aureola e sostenuto da genietti alati, uscenti a guisa di cariatidi da una ornamentazione a fogliame. Nel mezzo di questa, fra le foglie che spuntano da un vaso fiancheggiato da una parte da due uccelli e dall'altra da due cervi, è ritratta una testa d'Angiolo. Negli spazi intermedii vedonsi i profeti Moisè, Isaia, Geremia, Ezechiello, Daniele, Giacobbe, Isacco ed Abramo. Un secondo cerchio più grande a fogliame, portato da quattro figure con un ginocchio piegato sui capitelli dei pilastri che formano le diagonali, gira all'intorno e tutto racchiude il mosaico.[4] Nei campi fra le diagonali vedesi

[1] Vedi Vasari, vol. I, pag. 284, nota 3, nella edizione del 1846, del Le Monnier, della quale quasi sempre e generalmente noi ci serviamo.

[2] Fra Mariano Fiorentino nella sua *Cronaca dell'Ordine francescano* e Marco da Lisbona, sono i primi (vedi *Com. alla vita del Tafi* nel Vasari, vol. I, pag. 129 e seguito) a dire che frate Iacopo fosse da Torrita, ed il Vasari (vol. II, pag. 291) li segue. Ma codesta asserzione non è appoggiata da notizie più sicure, anzi pare provenga da una confusione che si fece; mentre è nella iscrizione che si legge nei mosaici a San Giovanni Laterano ed a Santa Maria Maggiore a Roma, e non a Firenze, che l' autore è segnato per Iacobus Torriti. Dalla identità del nome e della professione si conchiuse, senza badare più oltre, anche alla identità della persona.

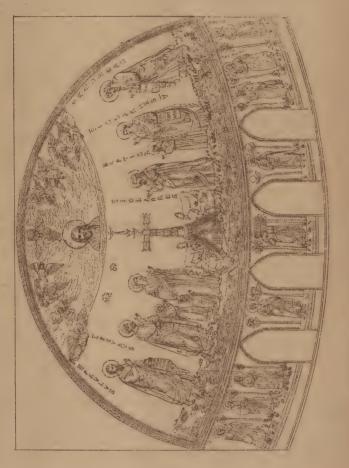
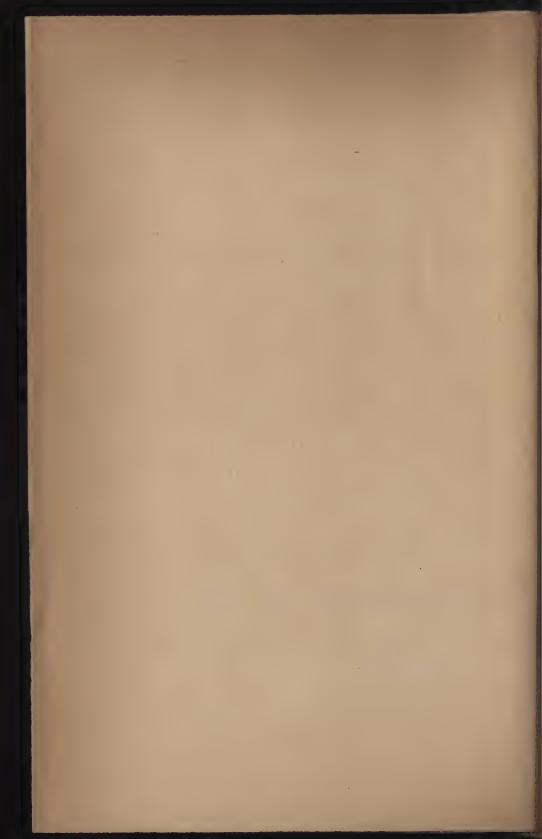
[3] Vi si legge: *Hic Deus est magnus, mitis quem denotat agnus.*

[4] La iscrizione in cattivi versi posta sopra i pilastri in due tabelle, è la seguente:

Annus Papa tibi nonus currebat Honori
Ac Federice tuo quintus monarca decori.
Viginti quinque Christi cum mille ducentis
Tempora currebant per secula cuncta manentis,
Hoc opus incepit lux mai, tunc duodena,
Quod Domini nostri conservet gratia plena:
Sancti Francisci frater fuit hoc operatus
Iacobus in tali pre cunctis arte probatus.

da un lato seduta in trono la Madonna col Putto, e dall'altro il Precursore con un rotolo in una mano e l'altra levata. Nella grossezza del primo arco il Battista occupa il mezzo, e lo fiancheggiano i busti degli Apostoli. Nella grossezza del secondo arco sta nel mezzo la Vergine, facendole corona dai lati entro finte nicchie, le piccole, ma intere figure dei Profeti. Allo esterno dell' arco corre una ricca ornatura, la quale presenta alla base per ciascun lato una figuretta nuda, seduta l'una sopra un leone, e l'altra sopra una leonessa. Codeste figure tengono con le mani il fusto di un albero; i rami, le foglie e i fiori del quale si stendono per tutto l'arco, nel cui centro mirasi il busto di un Angelo o di un Santo che sia.

Codesti mosaici, come quelli della grande cupola ottagona, di cui parleremo più sotto, subirono in tempi diversi varii restauri, non a mosaico soltanto, ma ancora a stucco colorato.[1] A giudicare però dal complesso, sì per la distribuzione, come pel genere degli ornati e pel carattere loro, havvi diversità fra essi e quelli della cupola ottagona lavorati più tardi, e da artisti toscani. Quelli del coro presentano i modi peculiari e proprii de' Romani, come si può vedere dal confronto loro coi mosaici di Santa Maria in Trastevere e di San Clemente a Roma, che sono come l'ultima manifestazione di quella scuola che, fondata sull' antico, fiorì per più secoli in Roma. La divisione dello spazio fatta a diagonali, con in mezzo cerchi concentrici e con quella decorazione, ricorda le pitture de' primi secoli nelle Catacombe, ma di un pregio assai inferiore, perchè di quelle non hanno nè la leggerezza nè la eleganza. Così gli otto Profeti del centro che fanno corteggio all'Agnello, e meglio ancora forse alcuni di quelli che in una delle fascie degli archi fiancheggiano la

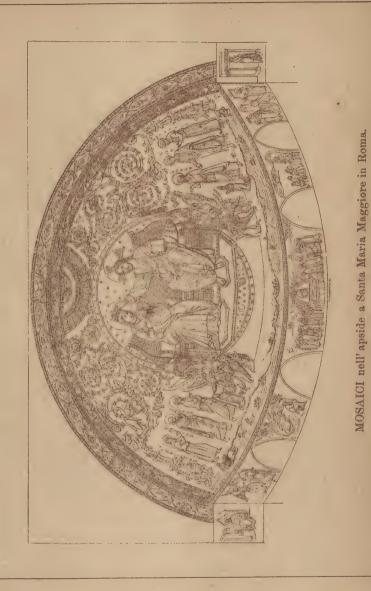
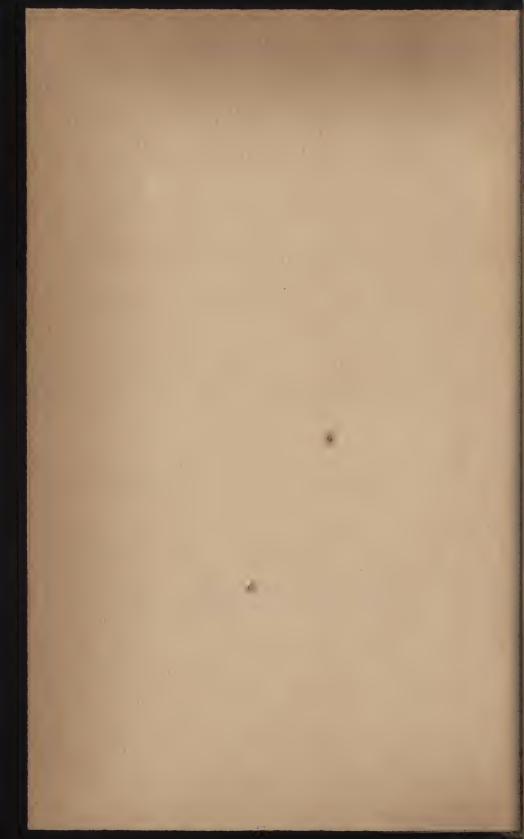
[1] Vedi Richa, *Chiese fiorentine,* vol. XVII, dove sono anche registrati i nomi degli artisti che via via vi operarono i restauri.

MOSAICI nell' apside a San Giovanni Laterano in Roma.

Vergine, pel carattere, per le movenze e pel modo di piegare sentono dell' antico. Nelle parti non guaste da rimessi, sui fondi dorati, le luci e le ombre sono indicate con certa intelligenza e nell' insieme predomina una tinta argentina con ombre grigio-verdastre. Le figure che più patirono restauro, sono quelle poste nei più grandi campi, come il Precursore e la Vergine col Putto, che furono in gran parte rifatte. Per conchiudere, codesti mosaici sono tutti di stile italiano, e nel complesso sentono meno del bizantino che non alcune opere dello stesso Cimabue.

San Giovanni Laterano.

Il nome del loro autore frate Iacopo, ci riconduce a Roma per esaminare i mosaici di San Giovanni Laterano e Santa Maria Maggiore lavorati da un altro mosaicista omonimo, che fu confuso con quello che lavorò a Firenze. Il mosaico che orna la tribuna di San Giovanni Laterano, benchè sia più ricco di figure, ricorda nella sua disposizione altri mosaici di data anteriore, da parere una opera vecchia, stata modificata, per non dire interamente rifatta, ai giorni di papa Niccolò IV (1287-1292). Esso presenta superiormente entro ad un mezzo cerchio, su fondo azzurro cosparso di nubi rosseggianti, il busto gigantesco di Cristo in gloria, cinto di aureola dorata, ma senza la croce, e vestito di tunica e manto violaceo. Gli sta sopra un Serafino, mentre in atto riverente gli fanno dai lati corona otto Angeli, quattro per parte, ad ali spiegate. Nel mezzo di sotto si eleva una grande croce gemmata, sulla quale piove dall' alto i suoi raggi la mistica colomba. Ai lati della croce più in basso veggonsi cervi e pecore, e nella base una città, entro la quale, dai lati, vedesi un Santo per parte, nel mezzo la palma sormontata dalla fenice dal capo raggiante, e sul davanti vi sta a guardia un Angelo armato di spada. Alla manca di chi guarda sta ritta la Vergine, additando con la mano sinistra la croce, mentre posa la destra sul capo di

Nicolò IV, che piccolo di proporzioni prega in ginocchio ai piedi di lei rivolto verso la croce. Le tien dietro San Francesco, che di ben minori proporzioni e con le mani giunte è pure volto alla croce. Alla stessa guarda eziandio e con la destra l' accenna San Pietro, mentre tiene nella sinistra un rotolo spiegato colla solita scritta. Compie la serie San Paolo, tenendo nella stessa attitudine un rotolo in mano. Il Precursore apre la serie dall' altro lato ed è seguìto da Sant'Antonio, piccolo come il San Francesco e come lui orante, dall' evangelista Giovanni e dall' apostolo Andrea, questi col rotolo in mano, tutti con aureola e rivolti alla croce. Di sotto scorre il fiume Giordano, il quale è indicato dalla mezza figura che appoggiata ad un vaso sta nel mezzo dell' acqua popolata da barchette, attorno alle quali scherzano in varie guise cigni ed animali diversi. Dalle bande sul terreno, vedonsi arboscelli ed amorini con ali che giuocano. All' angolo estremo finalmente, a sinistra presso l' apostolo Paolo, si legge sull' orlo del mosaico: *Iacobus Torit. pic. ohop fecit.*[1]

[1] Le controversie, suscitate fra i critici da questo mosaico, ci obbligano a farvi sopra qualche osservazione. La testa di Cristo non ha punto la forma sgraziata che era propria del secolo decimoterzo, ma ricorda gli schietti contorni di quello in Santa Pudenziana e dell'altro di Sant'Apollinare in Classe, presso Ravenna. Ricco di capigliatura e di barba, offre lineamenti regolari. Il tipo adunque e la forma di questa figura metterebbero il Torriti fra gl' imitatori dell'antico nei primi tempi cristiani; ma sono l'uno e l' altra tanto diversi dal Cristo che egli operò in Santa Maria Maggiore, che è forza concludere non essere opera sua. Per molti che siano i restauri patiti, non si può scambiare un Cristo condotto alla maniera adoperata ne'secoli quinto e sesto con uno eseguito nel secolo decimoterzo. E noi vedremo che il mosaico dal Torriti fatto in Santa Maria Maggiore di Roma mostra indubbiamente i caratteri d'un lavoro del secolo tredicesimo. Ma se quello che esaminiamo non è del Torriti, non si saprebbe spiegare la scritta che lo dichiara suo, fuorchè ammettendo che egli vi abbia avuto mano. In fatti apparisce dai caratteri del mosaico ch'egli rifece, nella gloria, l'ultimo Angelo a destra, come rifece la testa e il manto di San Paolo, la Maria, il Battista, papa Niccolò ed i Santi Francesco ed Antonio, il quale ultimo più tardi è stato tutto dipinto. Ciò è tanto vero, che le tre ultime

MOSAICI nell' apside a Santa Maria Maggiore in Roma.

Diverso da questo è l'altro mosaico che occupa la parete di sotto. Vedonsi in esso de'Profeti, divisi fra loro da alberi che occupano gli spazii fra una finestra e l'altra, e che nella varietà del contegno, nel piegare degli abiti e nei lineamenti, richiamano quelli della tribuna nel Battistero fiorentino. Sull'orlo di sotto a sinistra vedesi un vecchio Francescano con una gran sesta e una squadra nelle mani, al quale fa riscontro un altro frate più giovane, che batte col martello su di una tavola, sulla quale si legge: *Fr. Iacob. de Camerino soci magri opis reconmdat se mie pi et meritis Beati Iohis.* [1]

Santa Maria Maggiore.

È però nel mosaico che adorna l'abside di Santa Maria Maggiore, dove va studiato veramente Iacopo Torriti. Su fondo azzurro e stellato il Salvatore e la Vergine siedono sopra un ricco trono, Cristo con la destra incorona la Madre, mentre tiene nella sinistra un libro aperto. Una aureola frammezzata dalla croce gli cinge il capo, mentre un cerchio soltanto circonda quello della Madonna: Entrambi posano i piedi su ricchi sgabelli. Sotto il trono vedonsi il sole e la luna; un cerchio stellato gira e chiude l'intero quadro che, sul davanti e ai lati, presenta due schiere di Angeli librati a volo in atto di adorazione.

figure non rispondono, nè alla distribuzione, nè all'ordine delle altre parti, ma sembrano come persone fuori di posto ed intruse. Aggiungiamo inoltre che Iacopo Torriti si trova qui, come a Santa Maria Maggiore, segnato col nome del padre, invece che con la designazione della patria come soleano fare i frati. E finalmente osserviamo che passa differenza fra il mosaico di Firenze di Fra Iacopo e quelli a Roma di Iacopo Torriti; gli ultimi mostrano i caratteri d'un artefice che lavorò dopo il frate, come lo confermano anche le date, essendo quelli di Firenze del 1225, e quelli di Roma, del 1296 questo a San Giovanni Laterano, e del 1295 quello a Santa Maria Maggiore.

[1] È fuori di dubbio che questo frate più giovane non sia stato l'aiuto ed il collaboratore di quello più vecchio che gli sta di contro, il quale (giudicando dalla rassomiglianza del mosaico di questa parte di sotto col mosaico di Firenze) si potrebbe anco credere che sia lo stesso frate, il quale ha qui lavorato coll'aiuto di quello da Camerino.

Alla sinistra di chi guarda sta in ginocchio in atto di pregare papa Niccolò IV di piccole proporzioni; gli tengon dietro, ritti della persona, i due apostoli Pietro e Paolo con cartelli nella sinistra, accennando, con la destra levata, al trono verso cui sono rivolti. Ultimo in questa serie è San Francesco che, a mani giunte e un poco curvo, si volge a Cristo e alla Incoronata. Il cardinale Iacopo Colonna, in ginocchio e di minori proporzioni, apre la serie dall'altro lato, la quale continua coi due apostoli Giovanni e Iacopo in piedi con cartelli, venendo ultimo a mani giunte Sant'Antonio, rivolto come gli altri al trono. Sotto, per quanto è lungo il mosaico, è dipinta una riviera, entro la quale scorrono barchette, scherzano amorini, cigni, pesci e animali diversi. Alle due estremità sono rappresentati da due figure i fiumi, che somministrano l'acqua alla riviera; e queste figure dal carattere, dalle forme e movenze loro mostrano di essere imitate dall'antico. Sulla sponda vedonsi fra qualche arboscello rappresentati degli animali, fra cui due cervi che bevono. Finisce con due torri merlate agli estremi, mentre sul davanti, nel mezzo, havvi una città fortificata, col Serafino dalle sei ali nel centro, e dai lati un Santo per parte. Vediamo quindi che il sacro continua sempre congiunto al profano, come già osservammo nelle opere precedenti, e la stessa cosa ripetesi nella ricca ornatura, che partendo quasi pianta rampicante dagli angoli estremi si distende sul fondo dorato, ricca di foglie e di fiori, diramandosi ed avvolgendosi quasi diremmo a rabeschi, tramezzo ai quali veggonsi pavoni ed altri uccelli. Superiormente a foggia di ventaglio sta un ornato di varii colori, con in mezzo pendente la croce. Nella grossezza dell'arco gira tutto all'intorno un altro ornato uscente da due vasi di bella forma posti uno per banda, con ai lati due putti scherzosi. L'ornato si svolge in forma di vite che, ricca

di pampini e di grappoli, vagamente s'intreccia, interrotta a giusti intervalli da piccoli tondi con entro busti di Angioletti, presentando superiormente nel centro il monogramma con l'*alfa* e l'*omega* dai lati. Quello invece che è fuori dell'arco, svolgendosi elegantemente a fogliame entro tondi frammezzati da fiori diversi, presenta nel centro, entro ad un tondo, l'Agnello mistico sopra un altare. Questo è uno dei più bei mosaici della fine del secolo decimoterzo, quantunque in esso primeggi sempre sulla parte principale l'accessoria, la quale spicca negli ornati sfarzosi, nei colori vivaci, e nella diligenza accurata, con la quale è condotta. E può dirsi che per questo riguardo l'arte decorativa ha raggiunta, per quel tempo, la sua perfezione, e che nella scelta de' materiali, nello sfoggio degli ornamenti come nella esecuzione, pur mantenendo il suo carattere nazionale, rivaleggia con la bizantina. Il colorito, anche nell'orientale suo sfarzo, è pur sempre gaio, piacente ed armonico; le carni sono di tono grigiastro chiaro con ombre verdastre, vigorosi i toni locali degli abiti, equilibrate e non senza rilievo le figure.

Avuto riguardo alla importanza del mosaico, e per dirne qualcosa di più particolare, notiamo come il Salvatore, di proporzioni maggiori delle altre figure, si mostra di forme più robuste e pesanti. Ha oblunga la testa, circoscritta ai lati dalla capigliatura che, annodandosi sotto alle orecchie, gli cade dietro le spalle; ha breve e folta barba sul mento divisa in ciocche, e due piccoli baffi finienti in punta. Due corte ciocche di capelli gli scendono sulla fronte regolarmente spaziosa, sotto alla quale si aprono due grandi occhi di forma rotonda e di guardatura fissa, con grandi ed arcuate sopracciglia. Il naso è lungo e sul finire depresso, la bocca piccola, grosso e muscoloso il collo, le estremità corte e difettose. Veste una

tunica rossa lumeggiata in oro, come lumeggiato in oro è il manto azzurro che indossa. Nelle vesti del Cristo come delle altre figure, osservasi la consueta maniera di pieghe spesse, trite, rotte, di forma angolosa, aderenti alla persona, ma che non mancano nel loro insieme di un certo equilibrio.

La Vergine invece, posta a confronto del Figlio, è di tipo e di forme che sentono del gracile e del meschino. La testa è ovale, gli occhi rotondamente piccoli con grandi sopracciglia, il naso aquilino, breve la bocca, piccolo il mento e sottile il collo. Sul capo porta una specie di cuffia, coperta dal manto rattenutovi sopra dalla pesante e gemmata corona. Essa riguarda, con una mano sul petto e l'altra alzata, in atto riverente il Figlio. È tutta avvolta in manto verde lumeggiato in oro, di sotto al quale presso ai piedi della Madonna lascia scoperta una parte della tunica rossa. Come abbiam veduto, sì il Cristo come la Vergine presentano entrambi i soliti e convenzionali tipi, certo non belli, ma proprii delle due scuole, la italiana cioè e la bizantina, soltanto riconoscibili in questo, che quelli della scuola italiana, cui appartiene il mosaico, sono d'espressione tranquilla e quieta in paragone di quelli della bizantina.

I Santi che stanno ai lati sono lunghi, magri e più difettosi di forme; tutti di movimento più o meno rigido e duro. Cotali difetti maggiormente risaltano per la gigantesca proporzione data sulla curva alle loro figure. Migliori infatti, perchè di proporzioni più piccole, si mostran gli Angeli. E siffatto miglioramento si riscontra egualmente nelle piccole istorie rappresentate di sotto tra le finestre, e sono: l'Annunziazione, i Pastori avvisati dagli Angeli della nascita del Redentore, la Morte della Madonna, l'Adorazione dei Re Magi e la Presentazione al tempio. Esse sono condotte sopra fondo dorato, e coi mo-

tivi particolari all'arte in sullo scorcio di quel secolo, svolgono il concetto tradizionale, quale si riscontra ovunque in simili soggetti che qui rappresentano, per così dire, il momento di transizione fra i lavori dei Cosmati e quelli dei Cavallini. Per conchiudere infine bisogna dire che codesto mosaico è una delle opere nel suo genere più belle di quel tempo, e che nel complesso non manca neppure di una certa grandiosità. [1] Il nome del Torriti si trova segnato nell'angolo a sinistra di chi guarda, [2] mentre la data, ora in gran parte mancante, vedesi nell'altro angolo estremo a destra. [3] I caratteri del mosaico ci dimostrano che il suo autore ha vissuto in sul finire del secolo decimoterzo. Da quanto si disse, è manifesto adunque che, se al Torriti spetta incontrastabilmente il merito d'avere perfezionata o migliorata l'arte del suo tempo, risulta ancora che codesto miglioramento ebbe luogo piuttosto sulla parte accessoria e decorativa, che non sulla principale; cómpito questo che era riservato agli artisti di maggior ingegno che fiorirono nel seguente secolo.

[1] In generale è ben conservato, non ravvisandosi che qualche parziale ritocco che non guasta il suo carattere originale, come vedesi, per esempio, nella piccola figura del cardinale Colonna, e più sotto nella Morte della Madonna.

[2] *Iacob Torriti pictor h. op. mosiae fec.* Se il Vasari sostenne che il francescano Iacopo era da Torrita e identificollo con Iacopo Torriti, accrebbe ancor più la confusione, asserendo che Fra Iacopo da Torrita fu da Roma chiamato a Pisa, dove con l'aiuto del Tafi e di Gaddo Gaddi condusse in quel Duomo gli Evangelisti ed altre opere, compite più tardi dal Vicino (I, 285). Probabilmente egli scambiò qui il suo Fra Iacopo con un certo Turetto mosaicista, fattoci conoscere dal Ciampi. Del resto i mosaici del Duomo di Pisa non si cominciarono prima del 1300. Del Vicino si dirà a tempo e luogo più innanzi.

[3] Della data rimangono soli due numeri, e l'iscrizione che vi era unita manca affatto. Essa è riportata da varii scrittori a questo modo: *A. D. MCCLXXXXV. Dominus Iacobus de Colonna presbiter cardinalis.*

CAPITOLO TERZO.

I COSMATI E PIETRO CAVALLINI.

Parecchi dei nostri storici dell'arte, quando presero a discorrere del Rinascimento, mossero da troppo angusti confini, e lasciandosi sovente vincere la mano da pregiudizi locali o da locali predilezioni, non poterono riuscire nè precisi cronisti nè giudici spassionati. Parve a costoro molto più importante mettere in rilievo i meriti di questa o di quella città, esagerando il contributo da esse recato al Rinascimento, anzichè del Rinascimento ricercare e tener dietro alle vere e riposte cause, studiando con critica acuta quelle che maggiormente concorsero a dare svolgimento all'arte, riferendo ad esse i modi e gli indirizzi varii che l'arte andò pigliando. Se questo vezzo può giustamente rimproverarsi a parecchie città o provincie d'Italia, non si possono comprendere nello stesso rimprovero gli scrittori dell'arte romana, i quali invece poco o punto si curarono d'illustrare e mettere in evidenza i meriti dei Cosmati e dei loro contemporanei. Codesti artefici, che noi incontriamo lungo il secolo decimoterzo e nella prima metà del seguente, rimasero interamente ignoti al Vasari, quantunque influissero essi pure sullo svolgimento dell'arte. Se gl' interessi del Papato non avessero dato causa al memorabile scisma d'allora, e privata in tal modo Roma per un certo tempo della sua prevalenza politica e religiosa, è assai probabile che essa avrebbe avuta una

parte più considerevole di quella che non ebbe nella storia del Risorgimento.[1]

Civita Castellana.

A pochi passi da Civita Castellana esiste una vecchia Cattedrale di stile tutto romanzo. Una gradinata conduce all'atrio, il quale chiuso da colonnato, per un largo arco sostenuto da pilastri e coronato da architrave e poggiuolo, mette alla porta maggiore. Questa è composta di pilastrini e di colonne, sulla cornice delle quali si apre una nicchia con finestra a ventaglio, dove sì l'orlo dell'arco come i pilastri, i fregi e le pareti, tutto è messo a mosaico.

Nel centro dell'arco vedesi l'Agnello, sui pilastri i simboli degli Evangelisti e sull'architrave sono scritti i nomi degli autori nella maniera seguente:

Laurentius cum Iacobo filio suo, magistri
doctissimi Romani hoc opus fecerunt.[2]

Nella lunetta sopra la porta del fianco destro vedesi un busto di Cristo, con aureola frammezzata dalla croce guernita di falsi gioielli; tiene un libro nella sinistra, e stende la destra a benedire. Ha bei contorni e naturale movimento senza conservare nulla del rozzo e del violento che noi eravamo usati a vedere. La testa è ovale ed

[1] De' Cosmati parlarono il D'Agincourt, il Cicognara ed il Della Valle nel suo *Duomo di Orvieto*. Questo ultimo eziandio riferisce, che nel 1788 fu letto a Roma un discorso accademico intorno a questa famiglia di artisti, ma non venne, per quel che pare, fatto mai di pubblica ragione. Il Rumohr nell'opera più volte citata (*Ind. Ital.*, I, 270), non consacra loro che poche righe. Meglio di tutti ne rilevò il merito Carlo Witte, in uno scritto inserito nel *Kunstblatt* (giornale d'arte) che si pubblica a Stoccarda e Tubinga e che leggesi nel n. 41 e segg. del 1825. Ultimamente tornò sull'argomento il signor Boito, professore di architettura all'Accademia di Milano.

[2] Entrambi lavorarono anche nella porta della chiesa di Falleri presso Civita Castellana, come si deduce dalla iscrizione seguente:

† *Laurentius cum*	† *hoc opus*
Iacobo filio suo	*Qinta vatt*
fecit hoc opus	*fieri fecit*

Vedi il *Kunstblatt*, loc. cit.

incorniciata dai capelli, i quali spartiti nel mezzo scendono dai lati sulle spalle. Il mento pienotto e coperto da breve barba, la bocca piccola e gli occhi privi di quella dura immobilità che abbiamo nei tempi precedenti osservata. Esso dimostra nell'insieme una certa espressione di quiete. Una tunica rossa orlata d'oro, cosparsa di false gemme ed un manto tutto lumeggiato in oro, ne costituiscono l'abbigliamento, il quale, benchè difetti alquanto di rilievo, pure presenta linee semplici e belle. Le carni giallognole sfumano in rosso sulle guancie; come nelle parti lumeggiate rosseggiano i contorni, mentre son neri quelli delle ombre. È un mosaico infine di tinte gaie, nè punto spiacente. Sotto l'architrave si legge:

Ma.... Iacobus M. fecit
Rainerius Petri Rodulphi fieri fecit....

Senza dubbio ne è autore Iacopo figlio di Lorenzo.

Riportiamo pure un'altra iscrizione, priva in parte di data, che sta sotto la cornice del portico, perchè essa accenna fino dalla prima metà del secolo decimoterzo a questa famiglia di dottissimi architetti e mosaicisti. Essa è la seguente:

Magister Iacobus civis Romanus cum..., sma fili.... J. u.... anis hoc opus anno dui MCCX.... [1]

Santa Scolastica a Subiaco.

La operosità loro ci è resa manifesta da parecchi lavori. Di quelli a Civita Castellana parlarono il D'Agincourt, il Rumohr ed il Witte, che lessero anche il nome di Lorenzo e del figlio Luca nel chiostro di Santa Sco-

[1] Il Rumohr (Op. cit., I, 270) tiene per completa la data, e così pure il Witte. È possibile che i mosaici dentro dell'atrio e sulla porta maggiore siano più vecchi di quelli, a' quali Iacopo appose il proprio nome; ma in ogni modo l'anno 1210 parrebbe una data troppo remota, essendo egli vissuto fino verso la fine del secolo.

lastica a Subiaco.[1] Nella chiesa di Sant'Alessio a Roma conservansi due fusti delle diciannove colonette di prima, i quali con capitelli e basi di legno di fattura moderna servono ora a sostenere nel coro la sedia vescovile. Codeste colonnette sono scanalate ed adorne di mosaici, con sopra segnato il nome del loro autore,[2] il qual nome si trova anche più chiaramente espresso nel *Duomo di Anagni*, dove sul pavimento di pietra si legge:

Sant'Alessio a Roma.

Duomo di Anagni.

dns Albert venerabilis AN
agniu eps fecit hoc fieri pa
vimentum. PI construe NDo ma
gister Rainaldus aNAgni N V.
canonicus dni Honorii III. p. p.
subdiacon et capellan. C.
obolos Aureos erogavit
Magist Cosmas hoc op. fecit.

In una cappella laterale, dove è ritratta la Madonna in trono, con sotto un prete che prega ginocchioni, havvi quest' altra iscrizione:

HOC OP FIERI FECIT DOM RAINARD'
PRE'BITER ET CL'IC'ISTI'ECCL'IE. SUB
ANO DNI M. CC. XXV. MENSE MADII.

Nella chiesa inferiore dello stesso Duomo, fabbricata

[1] Il D'Agincourt, tav. XXXIX: *Cosmas et fil. Luc. ia* (*C. et filii Lucas et Iacobus alter* (?) *Romani cives in marmoris arte periti. Hoc opus explerunt abatis tpe* (*tempore*). Landi, V. il *Kunstblatt*, 1825, n. 41, dove il Witte, fondandosi su notizie attinte da Codici, ne stabilisce la data nell' anno 1225.

[2] La iscrizione suona: *Iacobus Laurentii fecit has decem et novem columpnas* (sic) *cum capitellis suis.* Le colonne nella forma e nel lavoro del mosaico ricordano quelle dei Cosmati a Civita Castellana, ed altri loro lavori, dei quali si terrà più innanzi parola.

sotto Gregorio IX fra il 1227 ed il 1241, si legge sull'ultimo gradino a sinistra dell'altar maggiore:

MAGISTER COSMAS CIVIS ROMANVS
CV FILIS SVIS. LUCA. ET IACOBO
HOC OPVS FECIT. [1]

Da ora in poi Lorenzo e Luca scompaiono, mentre sembra che Iacopo abbia ancora a lungo e con successo continuata la professione del padre.

Villa Mattei a Roma.

Un mosaico sopra la porta nella facciata di marmo di stile romanzo della villa Mattei a Roma, che vuolsi appartenesse un tempo alla chiesa di San Tommaso, [2] rappresenta l'insegna dell'Ordine della Trinità fondato per riscattare gli schiavi Cristiani ed approvato nel 1218 da Onorio III. Entro ad un cerchio su fondo dorato sta Cristo in trono che prende per le braccia due schiavi, uno bianco e con la croce in mano, e l'altro nero, che a lui rivolti gli stanno incatenati ai fianchi. La figura del Cristo non manca di una certa regolarità di proporzioni; ha la testa oblunga, la fronte larga e bassa, ed i capelli divisi gli scendono aderenti ai lati sulle spalle. Il mento

[1] Il dottor R. Schöne di Berlino ci comunicò la iscrizione qui sotto trascritta e ch'egli lesse dietro l'altare in lettere latine maiuscole:

HIC CORPUS MAGNI Φ REQUI
ESCIT PESULIS ALMI.

Del trasporto delle reliquie del martire Presulo, fatto nell'anno 1230 sotto il vescovo Alberto I, e della parte che vi ebbero i Cosmati ne informa anche una iscrizione sul muro della chiesa, riferita dal Witte ed è la seguente:

Anno Dni MCCXXXI i XI die exeunte aprili, pont dni Gg. VIIII p. p. anno ej. V ven. Alberto epo; residente I Ecc. Anag. p. man mgri Cosme civis romani fuit amotum altare gloriosissimi mart. presulis magni intra quod fuit inventum i qdam pilo marmoreo rudi pretiosum corp. ips. mart. q. Kl. maji seqntis toti p. p. publice ostenso eodem die cum ympnis et laudib in eodem pilo sub altari hoc oratorio in ipsius honorem condito funditus reconditum cum honore.

[2] Così almeno la pensano il Della Valle, op. cit., e lo Schnaase, *Storia delle arti figurative,* vol. VII (ted.).

è coperto da folta e corta barba spartita nel mezzo. Le sopracciglia e gli occhi sono regolari, grosso invece è il naso, piccola la bocca e con baffi corti ai lati. In sostanza però il suo aspetto non è affatto spiacente, nè la figura manca, in onta ai sofferti rimessi, di una certa quiete e riposo. Gli abiti scorrono a linee facili, ma vestono troppo aderenti alla figura. Il colore non manca di una certa armonia, quantunque nell' insieme difetti di rilievo. Gli schiavi coperti ai lombi da un panno nero hanno movimenti duri e stecchiti e forme difettose, specialmente le estremità e le giunture, nè vanno esenti da rimessi, come non ne sono privi e il fondo dorato e le tinte azzurre degli accessorii. Nel cerchio rosso ed azzurro, entro il quale è chiuso il mosaico, leggesi:

✠ *Signum ordinis Sanctae Trinitatis et captivorom* ✠

e sotto, attorno all'arco della porta, è scolpito:

Magister Iacobus cum filio suo Cosmato fecit hoc opus.

Sebbene per pregio d'arte questo mosaico sia inferiore a quello di Civita Castellana, pure mostra la stessa maniera e ci conferma nella opinione che questa porta, la quale presenta lo stesso carattere architettonico dell' atrio di Civita Castellana, ed anche il mosaico siano lavoro dei medesimi artisti, e cioè fatto da Iacopo figlio di Lorenzo in compagnia del figlio Cosmato.

Cappella della Scala Santa.

La cappella detta *Sancta Sanctorum,* rifabbricata sotto Niccolò III (1277-81) di semplici ed agili forme, porta il nome di uno di quella famiglia d' artisti. [1]

La vôlta a croce riposa su quattro pilastri, e la luce vi penetra da finestre sostenute da colonnette. Sopra essa sono dipinti i simboli degli Evangelisti, e nelle pareti sopra gli archi alcune storie della vita degli apostoli Pietro e Paolo, e dei Santi Stefano, Lorenzo, Nic-

[1] La scritta dice: *Magister Cosmatus fecit hoc opus.*

colò ed Agnese; ma tanti sono i ritocchi, da cui furono manomessi, che nulla ormai resta da dire alla critica.

Santa Maria degli Angeli in Araceli.

La consonanza di stile che coi mosaici dei Cosmati si riscontra in quello della lunetta sulla porta laterale che mette nella chiesa di Santa Maria degli Angeli in Araceli, ci persuade di dover attribuire agli stessi artefici anche questo lavoro. Esso rappresenta la mezza figura della Vergine che tiene per metà sollevato nelle sue braccia il Putto benedicente con una mano, mentre nell'altra abbassata tiene un rotolo. Queste figure staccano sopra un fondo azzurro stellato, chiuso entro ad un tondo a varii colori. Ai lati su fondo a tinta pavonazziccia sonovi le mezze figure d'un Angelo che han nelle mani un candeliere col cero acceso, e davanti ad esse un giglio.

Il movimento della Madonna non manca di quiete e di riposo, le proporzioni della figura sono ragionevoli, la testa ha la forma ovale col mento ripieno e rotondo, la fronte è spaziosa, gli occhi abbastanza regolari, il naso lungo e colla punta alquanto depressa, la bocca piccola e largo il collo. [1]

Il Putto più difettoso anche pel tipo fa un movimento alquanto contorto e risente più ancora della vecchia maniera.[2] Gli Angeli, sì pel tipo, come per la forma e pei movimenti loro, mostrano invece un qualche miglioramento. Le vesti coprono con maggiore naturalezza di prima le figure. Il colorito, alquanto sbiadito nelle tinte a cagione delle intemperie, mostra pur sempre che non doveva mancare di vivacità ed armonia, quantunque le figure difettino di rilievo. [3]

[1] Indossa veste rossa, ed il manto, che le copre tutta la persona, è di color violaceo con orli e frangia dorati, come dorata è l'aureola che porta attorno al capo.

[2] Ha tunica giallastra ricamata, con sopra un drappo rossiccio lumeggiato in oro, e l'aureola attorno al capo colla croce nel mezzo.

[3] Il mosaico non è esente da rimessi, le vesti degli Angeli sono in parte rifatte, come rifatti sono i candelieri che essi hanno nelle mani.

Vedemmo nel precedente Capitolo come l'arte andasse ognor più migliorando nella parte accessoria e decorativa, a preferenza che in quella del comporre e delle figure; e come giudicando dalla rassomiglianza che si riscontra fra i mosaici di Santa Maria Maggiore e di San Giovanni Laterano con quelli della tribuna del Battistero fiorentino, si possa concludere che tutti appartengono ad una stessa scuola, alla romana. Ora noi vediamo che coi Cosmati l'arte prende un nuovo indirizzo e si informa ognor più allo stile italiano, quale abbiam visto dapprima nel mosaico di Santa Maria in Cosmedin in Roma, e quale man mano si riscontra anche nei successivi lavori del secolo decimoterzo. E bastino a provarlo i dipinti a Sant' Urbano alla Caffarella, e quelli a Sant'Elia di Nepi, a suo luogo ricordati, alle figure dei quali si rassomigliano nei caratteri quelle dei Cosmati. Quanto alla Madonna in Araceli, è da avvertire che i caratteri del mosaico mostrano come essa sia stata condotta quando già l'arte incominciava a sentire la benefica influenza di Giotto, quando cioè i tipi presi dai Bizantini incominciavano a foggiarsi all' italiana. Nè deve far meraviglia che Iacopo Cosmati e altri di quella famiglia abbiano seguita la maniera già invalsa a Pisa e a Firenze, e portata a Roma da Arnolfo pochi anni prima di Giotto. La cosa parrà anzi affatto naturale, quando si tenga conto della superiorità della maniera toscana sulla romana, del talento e della maestria di Arnolfo e di Giotto. Oltre a ciò convien notare che Iacopo Cosmati nel 1293 trovavasi ad Orvieto a lavorare per quel Duomo, in compagnia di molti altri valenti artefici, tra i quali Fra Guglielmo da Pisa, Ramo di Paganello senese, il quale in un documento è chiamato, *de bonis intaliatoribus et scultoribus de mundo.* [1]

[1] Il Della Valle, *Storia del Duomo di Orvieto,* si riporta al docu-

Santa Prassede.

Fra i monumenti che ritraggono della maniera dei Cosmati, va annoverato quello che vedesi nella cappella del Crocifisso in Santa Prassede, dedicato al cardinale Anchera morto nel 1286.[1] Il Cardinale vestito dei suoi abiti pontificali e colla testa appoggiata ad un origliere giace supino sulla tomba, ricoperta in parte da un drappo ricamato, entro il quale in due tondi vedonsi il giglio e la stella, stemma del defunto. Il parapetto della tomba è a colonnette, e gli spazii intermedi sono messi a mosaico.[2]

Santa Maria degli Angeli in Araceli.

Alla scuola dei Cosmati possono pure attribuirsi i due sepolcri, che la famiglia Savelli si fece costruire nella sua cappella in Araceli. Il primo è una cassa marmorea posta sopra un sarcofago antico che gli serve di base, e sul quale è scolpito un baccanale. Ai lati della cassa sorgono due gugliette lavorate a mosaico, come in mosaico vedonsi sul davanti le armi della famiglia. Dal mezzo del coperchio, il cui campo é pur messo a mosaico, si eleva una nicchia tricuspidale che contiene un piccolo gruppo rappresentante la Vergine col Putto in braccio. Ora cotesto monumento, fatto come altri di quella età, vuolsi lavoro di Agostino ed Agnolo da Siena, i quali lo avrebbero condotto su disegni di Giotto.[3]

mento originale, senza però darne il testo nè l'anno. Quanto a Ramo Paganello si possono consultare le *Lettere sanesi,* fasc. II, pag. 19, che lo stesso Autore pubblicò a Roma nel 1785. Vedi inoltre il *Duomo di Orvieto,* descritto ed illustrato per Lodovico Luzi. Firenze, 1866, pag. 326, tipografia Successori Le Monnier.

[1] La data della morte e del nome del defunto sono indicati da una iscrizione incastrata nella parete.

[2] Certamente codesto sepolcro doveva trovarsi in origine sotto qualche arco sostenuto da colonnette, come era costume di quei tempi.

[3] È questa una supposizione infondata, ma che pure torna più volte in campo. Il sepolcro racchiude la salma di Luca Savelli, che morì nel 1266 e di altri della famiglia. L'ultima data che vi si legge, è del 1306; ma il monumento ha subito parziali restauri o mutamenti, tra cui a noi pare che la Madonnina col Putto presenti il carattere del tempo che si riferisce all'ultima data.

L' altro di contro è ugualmente composto da una cassa marmorea, collocata sopra una base poggiante sovra un gradino, adorno come il primo dello stesso genere di lavoro a mosaico. Anche sul parapetto di questa vedonsi le armi di casa Savelli, e nel mezzo quella della defunta moglie di Luca, che era di casa Aldobrandini. Non appartiene poi alla stessa tomba la statua di papa Onorio IV, figlio della Aldobrandini e di Luca Savelli, fattavi porre da papa Paolo III, e della quale avremo più innanzi occasione di discorrere.[1]

Santa Maria Maggiore.

Di Giovanni Cosma che probabilmente, come già si notò, è figlio di Iacopo, conosciamo monumenti parecchi che ad un tempo lo dimostrano statuario, mosaicista

Quanto alle iscrizioni, le principali sono fatte in lettere latine maiuscole, e collocate nell' ordine seguente:

+ HIC . IACET . DNS . LVCAS . DE . SABELLO . PAT . DNI . PP.
HONORII . DNI . IOHIS . 7 . DNI PANDVLFI . Q . OBIIT . DV . EET.
SENATOR . VRBIS . ANNO . DNI . M . CC . LX . VI . C'AIA . REQESCAT
IT . PACE . AM.
+ HIC . IACET . DNS . PADVLFVS . D' . SABELLO . 7. DNA . ADREA.
FILIA . EI' . Q . OBIERT . ANO . DNI . M . CCC . VI . I . VIG . BTI.
IL (VCE.)
HIC . IACET . NOBILISSIMA . DNA . DNA . MABILIA . VXOR
ACAPITI . DE . CO
LLVMPNA.

[1] Che i Cosmati abbiano lavorato in questa chiesa si conosce da una iscrizione che leggevasi un tempo in uno degli amboni di pietra ornato di mosaici e del genere appunto dei già ricordati nelle tombe dei Savelli, che suona:

LAVRENCIVS CVM
IACOBO FILIO SVO VIVS
OPERIS MAGITE
R
FV
IT

Vedi Forcella Vincenzo, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma dal secolo XI sino ai nostri giorni.* Roma, 1867, vol. I, pag. 131. E sarebbero gli stessi Cosmati che lavorarono a Civita Castellana.

ed architetto. Fra essi è il sepolcro del cardinale Gonsalvo in Santa Maria Maggiore, sul basamento marmoreo del quale leggesi la seguente iscrizione:

Hic depositus fuit quondā dn̄s Gunsalvus ep̄s Albanen̄
ann. dn̄i M. CC LXXXXVIIII.
† *Hoc op' fec̄ Iohēs magr̄i Cosme civis Romanus.*

Sopra il medesimo basamento posa l'urna, adorna di decorazione a mosaico, e sull' urna giace lungo disteso il Cardinale. Ai lati di essa due Angeli di marmo, uno per banda, sollevano il panno, col quale è coperto il morto. Sulla parete è figurata in mosaico, nel mezzo, la Madonna seduta con in braccio il Bambino, il quale benedice il Gonsalvo inginocchiato a lui davanti in atto di preghiera. Gli sta ritto dappresso San Martino, al quale fa riscontro dall' altro lato San Girolamo. Tutta la composizione è racchiusa entro una nicchia sormontata da un arco sostenuto da pilastri e decorato di mosaico. Le figure sono di proporzioni regolari e di forme ben determinate, hanno naturalezza di movimento e dimostrano nell' esecuzione una accurata condotta, come bella è la parte decorativa. Il carattere originale spicca particolarmente dalle sculture, e non dal mosaico stato manomesso e alterato dai rimessi. Nel complesso però dimostra come l' arte, coltivata con amore dalla famiglia dei Cosmati, vada in essa ognor più progredendo. [1]

Santa Maria sopra Minerva.

Che Giovanni Cosma senta della influenza di Giotto, il quale fu a Roma poco prima del 1300, si fa ma-

[1] Il D'Agincourt (Op. cit., pag. 11 in nota) vuole vedere nelle sculture la mano di Arnolfo fiorentino e nell'architettura quella di Giovanni Cosmati. È vero che le figure qui scolpite e specialmente gli Angeli appaiono di merito superiore alle altre sculture dei Cosmati. Se si potesse dunque accertare la supposizione del D' Agincourt, fondata sui caratteri della scultura, ciò proverebbe sempre più come i Cosmati abbiano prese lezioni dal fiorentino Arnolfo, lavorando insieme con lui.

nifesto, dal monumento che egli condusse per Guglielmo Durand, vescovo di Mende, morto nel 1296; il quale monumento vedesi nella crociera a dritta in Santa Maria sopra Minerva entrando dalla porta di fianco.

Qui pure abbiamo un basamento di marmo, dai lati del quale sorgono due colonnette a sostegno dell'arco della nicchia che racchiude l'urna. Leggiera ed elegante è la architettura adorna di mosaici. Sulla faccia del basamento havvi in mosaico lo stemma del defunto, simile a quello dell' arco. Sulla tomba stendesi ricamato a fino intaglio un panno, sul quale giace supino il Vescovo in ricchi abiti pontificali. Dalle bande stanno anche qui, uno per parte, due Angeli in piedi, in atto di sollevare la cortina che gira all' intorno. Nella parete su fondo dorato vedesi la Vergine in ampio e ricco seggio col Bambino in grembo che benedice il Durand, il quale genuflesso ed orante gli è presentato da un Santo. Dall' altro lato sta San Domenico, e negli angoli un candeliere per parte. Nella figura del Vescovo, modellata con studio e precisione, spiccano belli i tratti del volto, come negli Angeli le giuste proporzioni e i naturali movimenti. Anche nel piegare degli abiti si scorge un progresso, mentre le forme ricordano ancora il vecchio stile. Nel mosaico peccano le figure di soverchia lunghezza, e sono magre ed esili della persona. La Madonna ha la testa alquanto grossa e pel risalto delle sue sopracciglia ad arco, pel suo naso lungo e grosso, ricorda la vecchia maniera, mentre sulla stessa notasi un miglioramento per la forma degli occhi, per l' espressione loro mesta e tranquilla, per le giunture delle membra e pel modo usato a vestirle. Anche nel Bambino si riscontrano su per giù gli stessi miglioramenti che sono appunto quelli, i quali, col mezzo di Arnolfo e di Giotto, incominciarono d' allora a farsi strada anche frammezzo

alle tradizioni dell'arte romana contemporanea.[1] Sull'imbasamento leggesi scolpito:

† *Hoc est sepulcrum dni Guilelmi Durati epi Mimaiensis ord. praed....*
rediit domini sub mille trecentis quatuor amotis annis
† *Iohes filius mgri. Cosmati fec. hoc. op.* [2]

Santa Balbina.

Dello stesso artista è pure un altro monumento sepolcrale posto in Santa Balbina sull'Aventino. Sopra basamento di marmo, la cui parte di prospetto è messa a mosaico, posa l'arca coperta da un panno, sul quale giace disteso in abiti sacerdotali uno della famiglia Surdi. Il monumento, che in origine era forse come quelli già descritti, è ora collocato entro un'apertura stata praticata nella parete a sinistra. [3] Sulla base leggesi la seguente iscrizione in lettere latine maiuscole:

† *Iohs. filius mgri. Cosmati. fecit, hoc. opus. I....*
Nictor.... sit domin. Stephan. Dsurd. Dmi. PP Capellan.

Santa Maria degli Angeli in Araceli.

Nel monumento eretto nella crociera a sinistra in Araceli al cardinale Matteo d'Acqua Sparta, morto nel 1302, è riprodotto lo stesso concetto e la decorazione medesima da noi osservata nei monumenti a Santa Maria Maggiore e alla Minerva, con la sola differenza che qui la parete è dipinta anzichè messa a mosaico. Il Cardinale è disteso supino sull'arca coperta da panno ricamato, due Angeli, uno per lato, rimovono la tenda, e due colonnette sorreggono l'arco. Sulla parete mirasi dipinta

[1] Tutta la parte inferiore del mosaico è stata supplita con istucco colorato, compreso il Vescovo ginocchioni, meno la testa con piccola parte delle spalle, mentre lo sono gli abiti della Vergine dalle ginocchia in giù, e la parte inferiore delle altre figure col fondo.

[2] In un angolo leggesi pure: *Camillus Ceccarini restauri* (restaurari) *fecit anno* 1817.

[3] Qualche parte del monumento è guasta tanto nel marmo quanto nel mosaico.

su un seggiolone la Vergine col Bambino in braccio, il quale si tiene, con movimento grazioso, attaccato con la destra al pollice della mano materna. Da un lato è l' evangelista Giovanni, con un libro fra le mani; dall' altro un Santo frate, che presenta il Cardinale, rappresentato di piccole proporzioni, a mani giunte e in atto di pregare. Superiormente è dipinto in mezza figura, entro tondo, il Redentore che d' una mano benedice, mentre regge un libro coll' altra. Una decorazione a mosaico ricorre sopra l' arco e sulle colonnette, in alto campeggia lo stemma del Cardinale. La parte architettonica, la ornamentale e quella scolpita, riscontransi eguali a quelle degli altri monumenti già osservati. Il dipinto non privo di vivacità e chiarezza di tinte e di diligente condotta, offre più raggentilito il medesimo carattere, che già abbiamo notato nelle figure a mosaico dei monumenti sopra descritti. E quindi se va attribuito ai Cosmati la parte scolpita, opera loro deve pure ritenersi la parte dipinta e ornamentale del mosaico, talchè essi mostrano d' essere ad un tempo architetti, statuari, mosaicisti e pittori, come veramente era nell' indole della educazione artistica del tempo.[1]

Santa Maria in Trastevere.

L' opera più interessante però stata eseguita dai Cosmati è quella dei mosaici nella tribuna di Santa Maria in Trastevere. Fuori della curva dell' abside sulla parete a destra di chi guarda, è ritratta la Nascita della Vergine; nell' abside l'Annunziazione, i Pastori avvisati dagli Angeli della nascita del Redentore, l' Adorazione dei Magi, la Presentazione al tempio; e fuori la Morte della Madonna. Tutte codeste composizioni che seguono le forme, i tipi ed i modi di quelle degli artisti precedenti, sono

[1] Interamente conservato non è il dipinto, essendo rifatti i piedi delle figure e parte del Cardinale; altri ritocchi qua e là si riscontrano, specialmente nella veste rossa del San Giovanni e nel fondo azzurro.

pregevoli così per la simmetria e naturalezza loro, come per il disegno ed il colorito. Veramente l'artista non si tenne sempre lontano da ogni esagerazione nei movimenti delle figure, ma in generale vedonsi però adoperati dei buoni motivi e, per quei tempi, un raggruppare delle figure molto ragionevole, ed un piegare più facile di prima. In generale si può dire che codesti mosaici hanno per la scuola de' Cosmati la stessa importanza, che per quella fiorentina hanno gli affreschi della chiesa superiore in Assisi.

Il bene ordinato aggruppamento delle figure è particolarmente notevole nella Nascita di Maria, dove Sant'Anna in letto, mezzo sollevata della persona, fa un bel movimento, come è bello quello delle due donne che le porgono la brocca e il bacile. Sul davanti da un altro lato vedesi con la neonata in braccio una donna seduta, stendere la mano per provare il calore dell' acqua, che una quarta donna sta versando in un tinozzino. [1] Le forme della Bambina sono regolari, nè mancano negli atti di una certa naturalezza ed espressione le donne affaccendate per lei. Anche il mosaico con la Nascita di Gesù merita encomio, benchè la Maria nella figura e nella movenza senta della vecchia maniera, mentre più graziosi mostransi invece gli Angeli. L' Adorazione de' Magi ricorda ancora molto delle forme italo-bizantine in paragone della Morte della Vergine, che è una delle belle. In generale le figure sono agili e svelte; come armonico è il colorito. A questi pregi devesi aggiungere intelligenza di condotta, accuratezza di disegno, buon panneggiare, e sufficiente distribuzione di luci e di ombre. [2]

[1] Noi abbiamo qui quasi la stessa composizione che vedesi nel *Menologio* n. 1613 nella Vaticana.

[2] Questa storia non va esente da parziali rimessi. Ed ora si sta ripulendo il mosaico.

Sotto a questo e nel mezzo vedesi un altro mosaico, nel quale, su fondo dorato, entro tondo a guisa di arcobaleno, mirasi il busto di Maria con in braccio il Putto, che benedice il devoto Bartolo Stefaneschi messo ginocchioni e in atto di pregare. Esso è accompagnato da San Pietro, che, raccomandandolo, gli tiene una mano sul capo, reggendo coll'altra un libro; dal lato opposto sta San Paolo, come di consueto, con la spada in una mano e con un libro nell'altra. [1]

In questo mosaico meglio che negli altri si scorge la perfezione, a cui giunse la scuola de' Cosmati. [2]

A complemento delle iscrizioni che si riferiscono ai Cosmati, ne pare bene di aggiungere le seguenti, molto più che esse danno notizia di Deodato, che è un altro artista della stessa scuola e forse della stessa famiglia.

[1] Sotto la Madonna leggesi la seguente preghiera che le indirizza lo Stefaneschi:

Virgo Deum cōplexa sinv
Servando pudorem
Virgineum matris fundans
per secula amen
respice compunctos animos
miserata tuorum.

Sotto l'arma dello Stefaneschi è un' altra iscrizione in parte incompleta e in parte ritocca, che sembra dire: *Bartolus filius Petri.* Notiamo inoltre che fu rifatta tutta la parte inferiore non a mosaico, ma a stucco colorato. Fu parzialmente ritoccata anche la figura del devoto e tutto il terreno verdastro e sparso di fiori coi piedi de' due Apostoli. Forse non era questo l'unico mosaico condotto nella parte inferiore, ma altri ve ne possono essere stati che sono andati in rovina, e furono sostituiti dai freschi d' oggi. Si vuole ancora che gli altri mosaici sopra questo rappresentanti le storie della Madonna, siano stati fatti circa il 1290 di commissione dello stesso Stefaneschi. Il carattere e la maniera loro però li farebbero credere posteriori di alcuni anni, massime l'ultimo col ritratto dello Stefaneschi, che sente della influenza giottesca.

[2] Il Vasari ricorda sulla facciata della chiesa un mosaico del Cavallini, che non può essere il presente, il quale, sebbene malconcio da restauri, pure mostra pel carattere di appartenere a tempo anteriore. Forse quello ricordato dal biografo andò perduto.

Santa Saba.

Sulla porta marmorea e adorna di mosaico di Santa Saba leggesi:

† *Ad honorem domini nostri Iu* XPI *anno* VII. *pontificatus domi Innocenti III P.P.* (e quindi nel 1204) *hoc opus domino Iohanne abbate iubente factum est p̄ manus magistri Iacobi*

Santa Maria in Cosmedin.

Sulla cornice di marmo del tabernacolo che sta nel mezzo della chiesa di Santa Maria in Cosmedin leggesi scolpito: *Deodat... me.. fec...* il rimanente manca. Sotto questa cornice, ai lati dell'arco, vi è il mosaico in piccole figurette coll'Annunziazione dell'Angelo a Maria. Questo lavoro ha tutti i caratteri delle opere dei Cosmati.

San Giovanni Laterano.

Nel chiostro di San Giovanni Laterano vedonsi alcuni frammenti di scultura e di architettura, con mosaico tra gli ornati. Uno di essi è una cuspide, su cui vedesi superiormente lo stemma dei Colonna e sotto leggesi: *Magr̄ Deodat. fecit hoc-op̄.* Due altre cuspidi presentano un' altra arma, ma diversa da quella dei Colonnesi. Gli spazi che, come si disse, erano messi a mosaico, ne sono ora quasi interamente spogliati per essere i mosaici nella massima parte caduti.[1]

[1] Il Reumont, *Storia della città di Roma,* pag. 1199 (ted.), osserva giustamente che quei frammenti con la scritta dell' artefice potrebbero avere appartenuto al sepolcro fatto inalzare da uno dei Colonnesi al cardinale Guissant morto nel 1287. Oltre alle tre cuspidi, collo stesso carattere e della maniera dei Cosmati, havvi pure un rilievo rappresentante una cerimonia religiosa. Incominciando a sinistra di chi guarda, vedesi un chierico con un cero, di cui manca una parte, nella mano sinistra, e con l'altro braccio per metà levato, del quale manca pure la mano. Il secondo porta il turibolo, sul quale sta soffiando; il terzo ha in una mano la secchiolina dell'acqua e nell'altra l'aspersorio; il quarto tiene con una mano una mitra vescovile e coll' altra il pastorale, di cui non rimane che la parte inferiore. Finalmente il vescovo in abito pontificale che legge su un libro sostenuto da un chierico, di cui manca la mano sinistra. Di contro al vescovo finisce il bassorilievo con un altro chierico avente il cero nelle mani (manca il chierico della testa, come manca la parte

Santa Maria in Campitello.

In Santa Maria Campitello, conosciuta anco sotto il nome di Santa Maria in Portico, vi era nella cappella Capizucchi un tabernacolo, nel quale si custodivano le reliquie; esso fu demolito nel rifabbricare la chiesa, e portava scritto: *Magister Deodatus fecit hoc opus.*[1]

Il Reumont inoltre ricorda un'altra iscrizione che ricavò dalla già Badia di San Giacomo alla Lungara, ed è: *Deodatus filius Cosmati et Iacobus fecerunt hoc opus.*[2]

Sant' Antonio abate.

Finalmente noi crediamo opera dei Cosmati la bella porta di marmo dell'Ospitale, che mette alla chiesa di Sant'Antonio abate, edifizio di stile romanzo fatto erigere, secondo la iscrizione, dai cardinali Ottone vescovo Tusculano, e da Giovanni Gaetano Orsini, poi papa Niccolò III. La costruttura di questa porta tiene assai di quella della vecchia Cattedrale presso Civita Castellana, e dell'altra già ricordata della Villa Mattei in Roma.[3]

Coi Cosmati ha fine lo stile così detto bizantino, per

superiore del cero). Le figure sono di piccole dimensioni e staccano sopra una finta parete messa a mosaico, del quale ne manca una gran parte. Forse apparteneva allo stesso monumento, argomentandolo dal carattere suo, come si rileva da quella parte che ancora rimane d'un pinnacolo elegantemente ornato con mosaico. Lo stesso dicasi di una base lavorata in egual modo, e fors' anco di un parapetto con tre arcate sostenute da colonnette, negli spazi del quale si vedono degli ornati a mosaico. Non possiamo fare a meno di ricordare anco il bel chiostro a porticato, forse degli stessi artefici Cosmati, che assomiglia a quello di San Paolo fuori le mura, del quale e della sua lunga iscrizione consultisi Schnaase, che ne parlò nella sua *Storia delle arti figurative,* vol. VII, nota 98.

[1] Memoria di ciò trovasi in una iscrizione scolpita in pietra che sta sul pavimento della cappella di San Paolo nella nuova Santa Maria in Campitello. Iscrizione riportata, tra gli altri, anche dal Reumont, vol. XI, pag. 1199.

[2] Per queste iscrizioni vedi Reumont, op. cit., II, p. 1200; I, p. 274.

[3] Sulla cornice tutto all'ingiro leggesi la seguente iscrizione in qualche parte mancante:

Dns. Petrus. Capoc. card. . . mandavit. costrui
hospitale. l. loco issto. et dni. o. Tuscul. eps
et. I. Gaetan. . card. executores. et fieri.
fecerunt P. A. dni. pet. capce.

dar luogo al giottesco più nobile, la influenza del quale non si può affatto disconoscere. Che se i quadri con le storie della vita della Vergine, già da noi ricordati nella tribuna di Santa Maria in Trastevere, sono stati condotti nell'anno 1290 di commissione di Bartolo Stefaneschi, e sono, come lo dichiara il Vasari, opera di Pietro Cavallini, ciò prova non solo che questi fu continuatore della scuola dei Cosmati, ma si dimostra ancora e fin da quel tempo l'abilità di lui.

È appunto in Santa Maria di Trastevere dove ci è dato di cogliere il momento di transizione dalla maniera dei Cosmati a quella del Cavallini, del quale ignoriamo il preciso anno di nascita. Il Vasari la riporta al tempo, in cui Giotto dava nuovo impulso e vita novella all'arte.[1] Comunque sia, le opere che possono passare sotto il nome del Cavallini, lo fanno conoscere come un artefice d'ingegno non comune. Crebbe esso nell'arte assieme ai Cosmati, e lavorò con essi. Arrivato Giotto a Roma, conobbe tosto la superiorità del Cavallini sugli altri artisti romani, e lo volle per suo aiuto. Il Vasari lo fa inoltre soggiornare qua e là nell' Italia di mezzo, senza però addurne prova alcuna. Certo è sol questo che, nel 1308, egli era in Napoli con lauto stipendio ai servigi di re Roberto,[2] quantunque nulla ci resti delle pitture che vi condusse. Delle cose che altrove si attribuiscono a lui, alcune mostrano caratteri fra loro diversi, talune sono anco d' un merito ben inferiore, ed altre portano perfino la segnatura di diverso artefice, come avremo occasione di vedere. Ma appunto perchè noi ci troviamo privi di notizie certe sul conto di lui, siamo obbligati di tener dietro a ciò che ne scrisse il Vasari. Probabilmente è del Cavallini il

[1] Vol. II, pag. 81.

[2] Avea 30 oncie d' oro l' anno, ed altre due per l' alloggio. Il documento originale si legge in H. W. Schulz, *Monumenti dell' arte medioevale*, t. a. Dresda, 1560 (ted.).

San Grisogono.

mosaico nella chiesa di San Grisogono a Roma,[1] e se è di lui, esso va posto, giudicandolo da suoi caratteri, fra i suoi primi lavori.

Codesto mosaico che adorna la tribuna ritrae, in proporzioni maggiori del vero, la Vergine sopra ricco seggiolone ornato di un elegante intarsio. Essa appoggia i piedi sur uno sgabello e tiene in braccio il Putto in atto di benedire. Il gruppo, che non manca di una certa maestà, ha ai lati le figure più piccole dei Santi Giacomo e Grisogono, le quali sono lunghe e magre della persona, di forme esili e meschine, massime nelle giunture e nelle estremità. La Madonna, quantunque abbia la testa un po' grossa e il collo esile e scarno, pure ha forme regolari, le quali per altro nella parte inferiore non rispondono sempre, per una tal quale loro esiguità, al resto della persona. Regolare di forme è il Bambino, che ha pur facile movimento. Non ispregevole è il modo usato nel piegare, come non è senza vivacità il colorito: e l' assieme è condotto con molta precisione. In una parola, abbiamo qui un'arte che ancora ritrae della precedente, e ci indica il Cavallini come un continuatore della maniera romana de' Cosmati. Non esiste più traccia alcuna delle molte storie a fresco, che il Vasari afferma essere state dipinte dal Cavallini in questa chiesa;[2] ed i pochi resti degli affreschi che ancora si vedono in Santa Maria in Trastevere, che sarebbero quelli dal Vasari attribuiti al Cavallini, mostrano bensì nell' insieme il carattere del secolo decimoquarto e ricordano in qualche modo i lavori di quei maestri, ma sono di pregio molto inferiore a quello delle altre opere loro. Che se veramente

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 81.

[2] Vasari, ibid. — I freschi in Araceli, in Santa Cecilia di Trastevere e in San Francesco presso Ripa, da quel biografo ricordati, sono anche periti.

si ha da credere facessero codesti dipinti parte di quelli che il biografo Aretino pretende fatti dal Cavallini, allora convien dire che l' esecuzione fosse stata commessa agli aiuti, poichè essa è così trascurata come è scorretto il disegno.

Nell' interno e sopra la porta vedesi entro un' arcata sostenuta da colonnette, in mezza figura grande quasi al naturale, la Madonna con in braccio il Figliuoletto, che tiene in una mano il globo e benedice con l'altra. Un'altra Vergine col Putto sta di fianco alla porta maggiore. Anche fuori della chiesa sotto il portico havvi una terza Madonna col Putto, e due Annunziazioni in cattivo stato di conservazione, le quali, per danno maggiore, furono nell' ultimo ristauro del 1870 tutte ridipinte ed alcune anche cancellate.[1] Esternamente di fianco alla chiesa presso la porta havvi una Vergine in trono col Putto, il quale benedice con la destra un frate ginocchioni ed orante, mentre nella sinistra ha il globo. Nella grossezza dell' arco vedesi nel centro Nostro Signore, e di sotto, da un lato il Battista e dall'altro San Michele. Nè questo dipinto è intatto, poichè ha rifatte in parte le carni della Vergine, come non sono senza ritocchi le altre figure.

San Paolo fuori le mura

Il Cavallini dunque, come si vede, appartiene alla scuola romana ed era artista già fatto, quando Giotto venne a Roma. Che se fu per questi una fortuna di trovare nel Cavallini un abile ed intelligente aiuto, fu per costui una maggior fortuna, poichè, lavorando con tal maestro ne'mosaici di San Pietro, potè in parte far sua la maniera di lui.[2] E ciò ne è reso principalmente ma-

[1] Le due Annunziazioni si trovano incise nella tavola CXXV dell' opera del D'Agincourt.

[2] Vedi il Vasari, vol. II, pag. 81 e 82; ma questi mosaici sono periti. L'asserzione del biografo che il Cavallini fu scolare di Giotto e che pure,

nifesto in San Paolo fuori le mura, dove il Vasari lo fa lavorare di mosaico, a giudicar dal poco originale rimasto. I mosaici, dei quali parliamo, trovansi uno sulla parete attorno alla grande nicchia dell' abside, dove è quello stesso fatto eseguire da Onorio III, e l' altro, di contro a questo, sull' arco della navata principale. Il primo rappresenta da una parte la Madonna in trono con in grembo Gesù Bambino in atto di benedire, di dietro un Angelo per parte sostenenti un drappo; dall' altra il papa Giovanni XXII, come si rileva dallo stemma ricorrente nella cornice a mosaico tra gli ornati, ginocchioni ed a mani giunte, presentato da San Giovanni Battista che gli tiene una mano sulla testa coperta dalla tiara. Superiormente nel mezzo campeggiano due simboli degli Evangelisti; tutto all' intorno del quadro corre una ornatura, nella quale vanno alternandosi con teste di Angeli la tiara e lo stemma già ricordato.

Nell' altro mosaico invece si vede ai lati un trono vuoto, cogli apostoli Pietro e Paolo ritti in piedi; superiormente due simboli degli Evangelisti e nel centro in un tondo, sorretto da due Angeli volanti, il busto di Cristo che benedice con la destra e tiene nella sinistra un libro. Gira attorno anche a questo mosaico un ornato, come ricorre la stessa arme.[1] Da ciò si può argomentare come questi mosaici siansi compiuti fra gli anni corsi dal 1316 al 1334, durante cioè il pontificato in Avignone di Giovanni XXII, a meno che non si voglia che il ritratto di questo Pontefice sia un' aggiunta posteriore stata fatta

per molto piacerli la maniera greca la mescolò con quella del maestro, fondasi puramente sulla impressione che egli ne ebbe dalle opere.

[1] I due mosaici patirono gravi danni, essendo stati rifatti assieme al fondo d' uno, anche il Cristo che benedice l' Angelo alla di lui destra coi due Apostoli: come nell' altro è brutto il Battista e sono rifatte le altre figure. Anche la figura del Papa non andò esente da rimessi, come altre parti qua e là furono pur rinnovate.

in occasione di qualche restauro. Comunque, questo ritratto del lontano Pontefice nulla toglie alla nostra induzione, poichè era facile averne la effigie direttamente come il copiarla da un' altra.[1]

San Marco a Firenze.

Da Roma passando a Firenze, noi ci incontriamo nella chiesa di San Marco in una Nunziata che il Vasari vuole del Cavallini. Se non che, essa presenta caratteri ben diversi da quelli che riscontrammo fin qui e riscontreremo in altre opere a lui attribuite. In essa trovansi, è vero, i caratteri della maniera giottesca, ma come si osservano nei lavori compiuti sulla fine del milletrecento. Entrando in chiesa vedesi sulla dritta codesto fresco, nel quale la Vergine è seduta in trono con una mano sopra un libro collocato sul banco vicino e l'altra sul petto, inclinando dolcemente la testa verso l'Angelo, che con le braccia incrociate le sta ginocchioni davanti. Nel mezzo del pavimento vedesi un vaso con un giglio, simbolo della immacolata purezza di lei, ed in alto la mistica colomba che manda raggi di luce. Vedesi inoltre parte di una iscrizione analoga, come dietro l'Angelo scorgonsi non intere due figure in ginocchio.[2]

La Vergine, agile e svelta della persona e di forme gentili, non manca di una certa grazia nel movimento; e l'Angelo si può dire condotto con un certo eclettismo fra la maniera di Giotto e quella dell'Orcagna, prevalendo però più questa che quella del primo. Il colorito, quantunque danneggiato dai ritocchi,[3] pure s' intravvede

[1] Papa Giovanni XXII con Bolla dell'11 gennaio 1326 ordinava che colle offerte che si facevano all'altare del Santo apostolo Paolo, in questa Basilica si continuasse il lavoro rimasto interrotto. Vedi Magni, *Bullarium Cassinense*, tomo XI, pag. 279.

[2] La mancanza d'una parte delle due figure è dipesa dal colore datovi sopra, forse per guasti avvenuti, per quanto è largo l'affresco.

[3] Il manto azzurro della Vergine è tutto rinfrescato, come parzialmente ritoccata è la veste sottoposta. Restaurato è pure il manto dell' An-

ancora frammezzo ad essi, ben fuso e caldo nelle carni e distribuito con disegno franco e condotta diligente.[1]

Lo stesso biografo ricorda in San Marco alcuni altri lavori del Cavallini, stati da lui eseguiti allora che si recò a Firenze per vedere le opere degli altri scolari del suo maestro Giotto.[2]

Di recente, nel levare il bianco dello intonaco dalla parete a sinistra di chi entra, per vedere se sotto vi fossero dei dipinti, come si sospettava, se ne scopersero di fatto, ma guasti e mancanti. Vedesi tra gli altri un martire dipinto entro una nicchia, ma qua e là scolorito, e alcune tracce di altre figure in atto di preghiera. Il quadro, dopo l'altare di pietra, continuava sulla parete, dove veggonsi ancora figure che suonano con lunghe trombe, un Angelo che tiene un'asta e vestigia di altre figure, tutte rivolte verso la porta di una città. Si vedono ancora delle finte cornici coi soliti ornati, fra i quali distinguonsi da un lato un Santo e dall'altro un uomo a cavallo. La maniera che vi si scorge usata, è quella giottesca, ma dello scorcio del secolo decimoquarto, e di un fare più largo e severo che non si riscontra nella Nunziata. Vuolsi poi che una ripetizione di questa Nunziata sia quella nella chiesa dei Servi, e forse sarà. Noi non lo possiamo nè affermare nè negare, stantechè la si mostra assai di rado e con diffi-

gello, or per ritocchi fatto scuro anche nelle carni. Le aureole d'oro e le iscrizioni sono rinnovate, e nel fondo qua e là manca il colore.

[1] Osservando bene questo affresco, si scorge in lui lo stesso carattere che presentano, ad eccezione delle parti ritoccate, alcuni Santi dipinti a fresco in alcune cappelle della crociera in Santa Maria del Fiore. Non è dunque affatto fuori di ragione il credere che Lorenzo di Bicci, il quale frescò le cappelle, abbia condotta anche la Nunziata in San Marco, molto più che il Vasari stesso lo fa dipingere in San Marco, quantunque i lavori da lui ricordati siano periti.

[2] Vedi il Vasari, vol. II, pag. 82 e 83. Que'lavori erano il ritratto di papa Urbano V e le teste degli apostoli Pietro e Paolo già imbiancate al suo tempo.

coltà, per la grande venerazione in cui è tenuta.[1] Con una terza Nunziata in San Basilio, che certo andò distrutta assieme alla chiesa nel 1785, noi chiudiamo la rassegna delle opere che il Vasari ricorda come eseguite a Firenze dal Cavallini.[2]

Chiesa di San Francesco in Assisi.

Il biografo lo accompagna altrove, e dice che nel suo ritorno a Roma egli arrestossi in Assisi, e nella chiesa di sotto nella crociera dalla banda della Sacrestia dipinse una Crocifissione. Siffatto dipinto vedesi tuttodì; ma pare a noi che il Vasari scambi qui Pietro Lorenzetti senese con Pietro Cavallini romano, che egli stesso vuole scolare di Giotto. E tale scambio fa maggiore maraviglia nel Vasari, stantechè, tranne la identità del nome dei due artefici, la composizione nulla ha di giottesco pei tipi, pel disegno, pel panneggiare, come pel colorito, o per la ornamentazione. Basta vederla per ravvisare subito in essa il carattere e la maniera della scuola senese, che ognuno sa quanto varii dalla fiorentina di Giotto e de' suoi seguaci. Nè, ad averne la prova, è d'uopo andare molto lontani, poichè la offre questa stessa chiesa, nella quale vedonsi a contatto fra loro le opere delle due scuole. Quando a suo luogo parleremo di Pietro ed Ambrogio Lorenzetti, ritorneremo su questo dipinto, che nella vôlta e nelle altre pareti formanti il lato sinistro della crociera, ha il riscontro di altri lavori rappresentanti la Passione di Nostro Signore e San

[1] Vedi, oltre il Vasari, vol. II, pag. 85, il Richa, *Chiese fiorentine,* vol. VIII, pag. 89, Firenze, 1754, dove alla descrizione si fa seguire una critica che si pretende di Michelangiolo. La tradizione o la leggenda vuole che le sembianze della venerata Madonna siano state dipinte da un Angelo.

[2] Vedi il Vasari, vol. II, pag. 85. — Il Richa, vol. I, pag. 292, cita il Baldinucci che attribuisce al Cavallini una quarta Nunziata eseguita nella chiesa di Orbetello. Se non che aggiungendo il Richa che quella pittura porta la data del 1405, combatte l' opinione del Baldinucci, quando la data non appartenesse, anzichè al dipinto, alla cornice.

Francesco che riceve le Stimate, che sono tutti della maniera medesima e della stessa scuola dei Lorenzetti, e non di quella di Giotto, alla quale, come a suo luogo vedremo, il Vasari li attribuisce. Vi ha inoltre, nella grossezza della vôlta sulla porta che mette al convento, un altro San Francesco, ma in mezza figura. Passata la porta, vedesi sulla parete dipinto Giuda che pende appiccato. Vicino alla grande Crocifissione vedesi dipinta la Madonna in mezza figura col Putto, ed ai lati a destra San Francesco, in parte mancante, ed a sinistra un altro Santo giovane, entrambi dipinti in mezze figure. Segue di sotto, nel mezzo, una piccola figura di Cristo in croce, con ai lati uno stemma per parte quasi del tutto cancellati, ed alla destra di chi guarda, il busto di un uomo, di profilo, a mani giunte, col capo coperto da una berretta secondo il costume d'allora e che si spaccia pel ritratto del Cavallini. Mostra d' avere cinquant' anni circa, è senza barba, di regolari lineamenti e di aspetto piacevole. Anche questo dipinto, come quell' altro della grande Crocifissione, è in parte manchevole. [1] Lo stesso carattere e la stessa tecnica esecuzione mostrano finalmente il Vescovo e le tre Sante in mezza figura che adornano la parete sotto la Deposizione della croce. Il Vasari adunque attribuendo la grande Crocifissione al Cavallini, e a Giotto le altre pitture della Passione di Cristo poste da questo lato della crociera, si contradice, perchè tutti questi dipinti mostrano per i loro caratteri appartenere ad una stessa scuola, cioè alla senese, quale la vediamo rappresentata da Pietro e Ambrogio

[1] È all'altare di pietra confitto nella parete che devesi la perdita della parte centrale della grande Crocifissione, di metà della figura di San Francesco, e d' una parte dello stemma che vedesi sotto. Dopo questo stemma poteva forse esservi una mezza figura a riscontro dell'altra già ricordata del creduto ritratto del Cavallini.

Lorenzetti e non alla fiorentina di Giotto e suoi scolari.[1] Così egli attribuisce al Cavallini le storie di Gesù Cristo e del suo corpo dipinte in Santa Maria ad Orvieto, mentre esse sono opere di tre mediocri pittori orvietani.[2]

Santa Maria ad Orvieto.

Non diremo impossibile che il Cavallini abbia potuto trattare anche lo scalpello, come da altri si vuole; ma di ciò mancano le prove di fatto o i documenti. A noi non è prova bastevole il Crocifisso in legno nella cappella dello stesso nome in San Paolo fuori le mura, poichè, modellato come egli è con tanta scienza anato-

[1] Il Vasari nella grande Crocifissione ricorda lo stemma del Duca di Atene, che si cerca indarno, perchè forse tagliato fuori dall'altare sovrapposto. Si vuole che il Duca stesso sia ritratto in quel giovane a cavallo, di svelta e bella persona, signorilmente vestito e con aureola, il quale per essere fra' guerrieri e presso le Marie rivolto al Crocifisso, mostrasi di profilo. A noi pare invece che in quel giovane siasi voluto rappresentare il Centurione convertito. Ad ogni modo non somiglia punto al ritratto del Duca, quale vedesi a Firenze nel locale detto delle *Antiche Stinche,* in via Ghibellina, del qual dipinto faremo parola nella *Vita di Giottino*. Che se invece il Vasari intendesse di parlare dello stemma gentilizio, il quale vedesi nella vicina pittura presso il busto dell'uomo in orazione dato dal Vasari pel ritratto del Cavallini, nulla può dirsi in proposito, non vedendosi ora di esso stemma che qualche traccia. Quanto al ritratto, notiamo inoltre che esso non assomiglia a quello che il Vasari stesso premette nella sua opera alla *Vita del Cavallini*.

Pieve di Arezzo.

La maniera stessa, cui appartengono codesti freschi dal Vasari attribuiti al Cavallini ed a Giotto, si riscontra nel quadro ricordato dallo stesso Vasari ed ultimamente trasportato dalla Pieve di Arezzo in quella Galleria comunale. Su questo quadro noi abbiamo letta la seguente iscrizione: *Petrus Laurentii hāc pixit dextra Senis.* In questi ultimi tempi non avvertendosi o non curando codesta iscrizione scolorata ed in parte logora, la si coperse con una tinta ad olio stata data alla cornice. Noi come altri, contro il Rumohr (Op. cit., vol. II), non abbiamo sospetti che siffatta iscrizione non fosse originale. Su questo dipinto noi ritorneremo a suo tempo, quando cioè si dovrà discorrere di Pietro Lorenzetti. Una copia dell'iscrizione, od un fac-simile cavato dall'originale, fu ora rimessa sul quadro.

[2] Codesti pittori, come si raccoglie dal Della Valle, op. cit., che ne produce i documenti, sono maestro Ugolino di Prete Ilario, Fra Giovanni Leonardelli e Domenico di Meo, che condussero que' freschi nel 1336-37 Vedi il Vasari, vol. II, pag. 84, nota 1.

mica, può ricordare il Donatello o altri di quella maniera, ma giammai il Cavallini. [1]

Nella ignoranza del quando esso nacque e di quanto visse, il Vasari si cava facilmente d'impaccio col dire che lavorò circa il 1364, [2] e fu sepolto a San Paolo. Lo regala eziandio di un epitaffio, il quale merita la stessa fede della famosa iscrizione da lui riferita e per la quale farebbe consacrare la chiesa dei Santi Apostoli a Firenze dall' arcivescovo Turpino, presenti i paladini Orlando e Ruggero. [3]

[1] Il Pistolesi nella sua *Guida di Roma* è della opinione espressa dal Vasari, vol. II, pag. 84, attribuendo al Cavallini quel Crocifisso tuttora esistente, e ammettendo con lui che cotesto Crocifisso abbia parlato nel 1370 a Santa Brigida.

[2] Nella prima edizione il Vasari fa morire il Cavallini d'anni 75, e mette le sue opere nel 1344; il che, dato per vero, egli sarebbe nato nel 1289. Ma allo stesso Vasari non deve esser parso certo, poichè nella seconda edizione ha mutato parere.

[3] Vasari, vol. I, pag. 209 e 210, nel Proemio alle *Vite*.

CAPITOLO QUARTO.

NICOLA E GIOVANNI PISANO.

Mentre le arti sorelle dell'architettura, della scultura e della pittura, diedero in Roma durante il secolo decimoterzo i frutti più copiosi, Pisa superò ogni altra città rivale nella eccellenza della scultura. Prima di questo tempo essa si era segnalata per una grande attività commerciale ed aveva conseguito per essa una naturale e meritata supremazìa sul mare. Le sue galere erano il terrore dei Saraceni, che essa avea potentemente contribuito a cacciar di Sicilia. Sottomettendo o favorendo le piccole città commerciali sulle coste dell'occidente e del mezzogiorno d'Italia, crebbe, a mezzo del commercio, di potere, di ricchezza ed influenza così, che essa trovossi, mercè questo, in condizione di tenere il primo posto nel rinascimento dell' arte che essa preparava alla Toscana. Nicola, comunemente chiamato Pisano, o da Pisa, fu il precursore ed il capo d' una scuola meritàmente celebrata, che ridonò alla scultura alcunchè dell' antica grandezza. Fu egli che all'arte, allora in pieno decadimento, diè quell' impulso efficace che valse a rimetterla sul retto cammino. È questa la ragione, per la quale non possiamo a meno di occuparci della sua scuola, sebbene la scultura non entri propriamente nello scopo e nell' intendimento nostro. Gli statuari, e non furono pochi, i quali precedettero Nicola Pisano nell' Italia di mezzo e settentrionale, non

ci lasciarono che lavori più o meno poveri e meschini; mentre numerose sono le sculture del secolo decimosecondo e decimoterzo che incontransi a Pisa, Pistoia, Lucca ed in altri luoghi. Firenze invece non ci offre di quei tempi che qualche scarso esempio. Con l'esame di cotesti lavori noi cercheremo, per quanto è possibile, di rispondere alle seguenti domande: 1° se Nicola sia stato il solo e vero rappresentante della scultura alla metà del secolo decimoterzo nell' Italia centrale; 2° se l' arte era allora in tali condizioni da potersi ripromettere che la scultura fosse ben coltivata.

Sant'Andrea a Pistoia e San Giovanni fuori le mura.

A provare il primo assunto, conviene innanzi tutto dimostrare quale fosse nei suoi primordii in quella parte d' Italia lo stato della scultura. Pistoia ci offre prima sulla porta maggiore di Sant' Andrea e sull' architrave della porta laterale di San Giovanni fuori le mura, alcune storie bibliche rozzissimamente intagliate dal Gruamons, che sono tra le più vecchie cose, in questo genere, da quella città possedute. Che se in una iscrizione il Gruamons è chiamato *buon maestro*, tale qualifica serve solo a farci conoscere la povera condizione dell' arte e come di essa si avesse a quei tempi un concetto ben basso.[1]

San Bartolommeo in Pantano

Contemporaneo al Gruamons fu l' altro artista che condusse in rilievo il gruppo di Cristo attorniato dagli Apostoli, collocato sull' architrave della porta maggiore di San Bartolommeo in Pantano.[2] Sui pilastri della porta maggiore in Sant' Andrea un certo maestro Enrico fece in rilievo alcune storie del Nuovo Testamento.

San Salvatore a Lucca.

E nello stesso secolo duodecimo la cosa non procede meglio a Lucca. È opera d' un coetaneo de' nominati

[1] Il Da Morrona nella sua *Pisa illustrata*, vol. II, Livorno, 1812, dà esattamente il nome dell'autore e la data dell'opera, 1166. Sulla porta di San Giovanni si legge: *Gruamons magister bonus fec. hoc opus.*

[2] Il rilievo è così segnato: *Rodolf no S. P. anno Dom. m.* 1167.

un bassorilievo posto sull' architrave della porta della chiesa ora soppressa di San Salvatore, ed il lavoro è barbaro quanto la iscrizione che dice: *Biduvino me fecit hoc opus*. Questo artista appartiene allo scorcio del secolo decimosecondo, [1] e vale in arte quanto il Gruamons. Un certo Roberto della stessa epoca ritrasse, meglio del Gruamons, alcuni fatti del Vecchio Testamento sul fonte battesimale di San Frediano. [2] Il saggio più completo però è il pergamo quadrangolare in San Michele a Groppoli, oggi oratorio della villa Dalpino, sulla strada che da Pistoia mena a Pescia. Esso rappresenta in bassorilievo alcuni fatti del Nuovo Testamento. [3] Anche i capitelli delle colonne, sulle quali riposa, vanno adorni di teste di animali e di mostri; le basi sono sorrette da leoni, l' uno dei quali divora un uomo, e l' altro un drago. Un serpente che sormonta un Angelo, sostiene la tavola o il leggìo propriamente detto. La Visitazione di Santa Elisabetta, la Nascita di Cristo e la Fuga in Egitto, che sono le scene rappresentate, mancano di modellazione, sono male e goffamente scolpite, e somigliano alle opere fatte dal Gruamons in Sant' Andrea. Le figure sono condotte secondo l' uso, a guisa di fantocci, e gli abiti segnati ad angoli retti od a curve palesano un' arte impacciata, volgare, in una parola infantile. Le teste fanno un tutto col collo, le gambe

Battistero di San Frediano e San Michele a Groppoli.

[1] Ciò si deduce dal bassorilievo di lui in San Cassiano presso Pisa, dove si leggono i versi seguenti:

Hoc opus, quod cernis Biduinus docte peregit
Undecies centum et octaginta post anni
Tempore quo Deus est, fluxerant de Virgine natus.

Vedi Da Morrona, op. cit., vol. II, ed Ernesto Förster, che informa esattamente nel suo *Libro in servigio dell' arte moderna* (ted.). Lipsia, 1835.

[2] Vi si legge: *Mille CLI Robertus magist....*

[3] Della iscrizione assai monca si legge ancora: *Hoc opus fecit fieri hoc opus* (sic) *Guiscardus.... pleb.... anno dm. Mil CLXXXXIIII.* — Il Ciampi, op. cit., la ricorda, ma omettendo il nome di *Guiscardus*.

sembrano appiccicate più che unite al busto, ed i lineamenti del volto sono determinati da semplici intaccature. Un'altra scultura, dalla porta maggiore trasportata nell'interno, e rappresentante l'Arcangelo Michele che uccide il drago, presenta gli stessi difetti.

Battistero di Pisa.

A Pisa noi c'incontriamo in un Bonamico, il quale era tenuto in molto pregio in sul finire del secolo. Di lui probabilmente sono i bassorilievi ne'sgusci della porta orientale di quel Battistero, i quali rappresentano Cristo, Maria, Giovanni con altri Apostoli ed Angeli in mezza figura. Codesti lavori, così nel modo, come nella tecnica, non si differenziano da quelli a Groppoli; solo le figure si mostrano più corte e atticciate. Nè di maggior perizia si manifesta dotato l'artista che condusse la figura grande al naturale posta in quel Duomo entro una nicchia presso la porta Ranieri, il quale sembra lo stesso che fece il bassorilievo in uno dei sepolcri nel Camposanto, sul quale leggesi anche il nome dell'autore.[1]

Duomo e Camposanto.

Cotesto sepolcro sta a sinistra di chi entra, e in una gloria di forma ellittica vedesi seduto in trono in atto di benedire il Redentore, insieme ai simboli degli Evangelisti, l'Agnello e la stella. Di sopra vedesi lavorato della

[1] *Opus quod videtis Bonusamicus fecit pro eo orate.* Tale è poi la somiglianza dei lavori di lui con altri dello scorcio del secolo, che non può credersi vissuto in tempo diverso. Nelle annotazioni al Vasari viene riportata una iscrizione tolta alla chiesa di Mensano presso Siena, dove nuovamente ricorre il nome di questo artista. L'iscrizione è la seguente: *Agla opus quod videtis Bonus amicus magister fecit, pro eo oratis.* La stessa storia ci conforta in siffatta opinione. Difatti dalla cronaca del Sardo, edita nell'*Archivio storico,* IV, 83, si rileva che il Battistero di Pisa fu eretto nel 1133 da Diotisalvi con fondi somministrati in parte da re Ruggero di Sicilia, come si raccoglie anche dalle iscrizioni sui pilastri. In una anche si legge: *MCLIII mense aug. fundata fuit haec ecclesia;* e di contro: *Deotisalvi magister huius operis.* Dello stesso architetto è pure la chiesa di San Sepolcro, leggendosi sul campanile quest'iscrizione: *Huius operis fundator Ds te salvet nominatur.* Quel Battistero però rimase incompleto sino al 1278; il Bonamico dee quindi essere stato fra'primi artisti che vi hanno avuto mano.

stessa mano un David che suona l'arpa; figura questa che non entrava nel primitivo concetto, ma che fu aggiunta più tardi e che armonizza col soggetto, vuoi per la origine umana del Redentore, vuoi pei vaticini che di lui ne fece il Re profeta.

Duomo di Monreale.

Migliore artista mostrasi invece il Bonanno, benchè egli pure non sia gran cosa. Questi lavorò nel 1180 le porte di bronzo del Duomo di Pisa, state distrutte da un incendio nel secolo decimosesto.[1] Restano invece quelle altre dal Bonanno eseguite pel Duomo di Monreale.[2] Sulle imposte della porta maggiore egli ritrasse quarantatrè fatti, tolti in parte al Vecchio e in parte al Nuovo Testamento; e sono lavori che sembrano di uno stesso getto con quelli che di lui si vedevano a Pisa.[3] Difatti non corre differenza tra quelli e gli altri sulle porte nella crociera del Duomo stesso, che divennero argomento di singolari controversie fra gli storici dell'arte.[4] Tutti però sono d'accordo nell' ammettere che, ad onta della goffa esagerazione che si riscontra in quegli alti rilievi, essi indicano un miglioramento su quelli del Gruamons e del Biduino, e perciò sono da credersi eseguiti dopo la metà del secolo decimosecondo. Ciò si rende ognor più manifesto anche pel modo, col quale è ritratta la Crocifissione, poichè in essa si vede rappresentato Cristo morto, cogli occhi chiusi, con la testa piegata a destra, co' piedi separatamente confitti, e con la parte superiore della persona inclinato verso la Madre. Con cotesti caratteri esterni de' patimenti durati e della morte, non si cominciò a rappresentare il divino Crocifisso che nel secolo decimo-

[1] Secondo il Da Morrona, op. cit., l'incendio ebbe luogo il 25 ottobre 1596, stile pisano.

[2] La iscrizione dice: *MCLXXXVI ind. III Bonannus civis Pisanus me fecit.*

[3] Vedi le incisioni in Ciampini, op. cit., vol. I, cap. VI, pag. 46.

[4] Vedi il Da Morrona, op. cit., vol. I, pag. 134 e 135.

secondo, come avemmo già occasione di osservare, parlando del mosaico che adorna l'abside di San Clemente a Roma. Di quel tempo sono altresì le porte di Pisa, le quali ben possono essere dello stesso Bonanno, che mostrasi continuatore della maniera stessa adoperata dagli artisti di quella scuola, come ebbimo occasione d'osservare, discorrendo dei lavori fin qui esaminati. [1]

Battistero a Parma.

A Parma si ritrova un Benedetto (1178-1196), nelle opere del quale messe in confronto con quelle degli altri si ravvisa un qualche progresso, per quanto si può giudicare dalle cose che di lui ne avanzano.

Sono sue le sculture che vedonsi nei pilastri e nella lunetta della porta settentrionale del Battistero di Parma, rappresentanti gli antenati di Geffe e di Gioacchino, con fatti della vita del Salvatore e di San Giovanni Battista; sull'architrave della qual porta si legge anche il nome del loro autore, con la data del 1196. Sulle imposte dell'altra porta ad oriente egli intagliò le sette Opere della Misericordia e la Parabola de' vignaiuoli, mentre nella base dell'architrave ritrasse la Risurrezione, e nella lunetta il Giudizio finale. La terza porta ha essa pure lavori di lui, e sono: il Redentore entro un cerchio in atto di benedire, con ai lati Giovanni Battista, l'Agnello e gli alberi del bene e del male, con disopra alcune altre allegorie. [2]

[1] I soggetti trattati nelle porte sono: l'Annunziazione, la Visitazione, la Nascita di Gesù Cristo, l'Adorazione de' Magi, la Presentazione al tempio, la Fuga in Egitto, la Strage degli Innocenti, il Battesimo di Cristo, Cristo tentato dal Diavolo, la Trasfigurazione, Lazzaro risuscitato, l'Ingresso in Gerusalemme, la Lavanda de' piedi, l'ultima Cena, la Cattura nell'orto, la Crocifissione, la Discesa al Limbo, la Resurrezione, l'Ascensione e la Morte della Madonna. In uno scompartimento superiore è il Salvatore in trono fra Angeli, come in due scompartimenti alla base sono figurati alcuni Profeti. Il Bonanno forse fu quello che fra il 1152 ed il 1164 diede i disegni per le mura di Pisa, vedi Muratori, op. cit.

[2] Cf. Schnaase, che ne fa una descrizione particolareggiata nella sua *Storia delle arti figurative,* vol. I, pag. 292 e seg.

Duomo di Parma.

I lavori che sono nel Duomo, ci porgono di lui un più esatto concetto. Nella terza cappella, a destra di chi entra, trovasi una Deposizione dalla croce del 1178. Essa presenta ventidue figure ad alto rilievo, chiuse entro cornice a graffito, simili alle storie da noi ricordate nelle porte di Pisa. Traccie di oro e di colore sparse qua e là fanno argomentare che l' opera fosse condotta a colori o dipinta secondo l' uso, che più tardi invalse generalmente nell' Italia continentale. Vedesi Cristo co' piedi confitti separatamente l' uno dall' altro e amorosamente sorretto da Giuseppe d' Arimatea, mentre Maria e l' Arcangelo Gabriele librato in aria gli sostengono un braccio sciolto dalla croce. Fra Giuseppe e la Vergine s' interpone una donna, raffigurante la Chiesa, come si argomenta dalla scritta : *Ecclesia exultatur*. Essa tiene in una mano l'asta della bandiera trionfale, e raccoglie in una coppa tenuta con l' altra mano il sangue che spiccia dal corpo del Salvatore, per mostrare che da quel sangue la Chiesa ebbe origine ed incremento. Giovanni atteggiato a desolata mestizia è dietro la Madre divina, e vengono dopo le tre Marie, Salome cioè, Maria di Iacobo e Maria Maddalena. Dall' altra parte Nicodemo sopra una scala si affaccenda a staccare dalla croce il braccio sinistro di Cristo. Sotto la croce vedesi un Principe de' sacerdoti e librato a volo l' Arcangelo Raffaele, con la scritta: *Vere iste filius Dei erat*. L' Arcangelo ha una mano sul petto, e tiene l' altra sul capo a una donna che simboleggia la Sinagoga, come rilevasi dalle parole: *Sinagoga deprimitur;* la quale figura si curva dinanzi al Crocifisso per significare che essa è stata vinta per opera di lui. Difatti giace sotto di lei spezzata l' asta della bandiera e questa piegasi al suolo. Segue il Centurione convertito, cui succedono i soldati che giocano ai dadi la sacra veste di Cristo, con altri dietro di loro in piedi, coi quali completasi il quadro,

che superiormente presenta dai lati il Sole e la Luna, ed è girato intorno e chiuso da una ornatura a guisa di cornice.

Volendo dire qualcosa del come è condotta la pietosa storia, noi osserviamo che il Redentore non ha le brutte e contorte proporzioni dell'altre figure, benchè esso pure sia stecchito, difettoso nel rilievo e con muscolature appena tracciate. La testa però è modellata in modo da non disgustare, come molte altre di quel tempo; e dagli occhi chiusi e da' contratti sopraccigli si appalesa la lotta mortale che egli ancor dura. Gli Angeli poi con quelle loro teste grosse e pesanti, con quegli abiti tesi e senza movimento, mostrano un atteggiamento ben diverso che quello del volare non sia.

Aggiungiamo che tutta la parte ornamentale, gli orli cioè, i ricami delle vesti e la stessa cornice, risulta formata da incavi riempiti di materia colorata. L'artista ha creduto bene di apporre il nome alle figure principali, non estimandole egli stesso sufficientemente caratterizzate. La scritta è la seguente: *Anno milleno centeno octava patuit mense secundo antelami dictus sculptor fuit hic Benedictus.* [1]

Tutto considerato, codesta opera supera quelle degli artisti or ora ricordati, e si riconosce in essa, avuto riguardo ai tempi, un qualche progresso. L'arte però, quanto a pregio intrinseco, non guadagnò molto a quel tempo, sebbene Guidetto, che compì nel 1204 la *facciata di San Martino* a Lucca, abbia superato Benedetto sì nelle proporzioni delle figure, come nel panneggiare e nel trattare il nudo. Con tutto ciò il suo San Martino a cavallo nell' atto di tagliare il manto per darlo al povero, è di una

San Martino in Lucca.

[1] Lo Schnaase, riportandola, *patuit* corresse in *patravit*.

tale rozzezza, che conferma ognor più il nostro giudizio sull'arte di quell'epoca. [1]

Nella stessa chiesa trovansi altri lavori, i quali ritraggono alcuni fatti della vita del titolare, allegorie delle stagioni, il Salvatore trionfante fra due Angeli, e sull'architrave Maria cogli Apostoli. [2] Da siffatti lavori però si raccoglie, come la statuaria pur ne' primi trent' anni del secolo decimoterzo mal sapesse ancora soddisfare alle più modeste esigenze. Solo venti anni più tardi ci è dato di trovare a Pisa un artefice migliore del Bonamico, come ognun può convincersi, confrontando fra loro i lavori d'entrambi che sono posti vicini, e collocati anzi gli uni sovra gli altri.

Battistero di Pisa.

Sui pilastri del Battistero vedesi Cristo in gloria, al quale fan seguito alcuni fatti della sua vita, che terminano con la Discesa dello Spirito Santo. Vi tien subito dietro David con le stagioni, entro un'ornatura intrecciata. Sull'architrave sonovi alcune storie del Battista, che si vede predicare la penitenza e presentarsi ad Erode. Anche la danza lusinghiera di Salome dinanzi al Re è dipinta in un col Santo, decollato in conseguenza della funesta promessa fatta dal Re. A volerne dire qualcosa in particolare, è necessario osservare come il Cristo non manchi di una certa dignità, e sia qui meglio riprodotto che non nell'atrio di San Martino. Col dipinto delle stagioni l'autore dimostra di non mancare d'ingegno inventivo, e nel nudo le figure sentono dell'antico. Codesti

[1] La iscrizione seguente :

Milleque sex denis templum fundamine iacto
Lustro sub bino sacrum stat fine peracto,

ne riporta la fondazione al 1060. Sotto la ultima colonna della galleria della facciata vedesi una figura, sulla quale si legge: *Mille CCIIII condidit electi tam pulcra dextra Guidecti;* il qual Guidetto è probabilmente anche l'architetto della facciata.

[2] La scritta dice: *Hoc opus cepit fieri Abelenato et Aldebrando operarii A. D.* 1233.

lavori appartengono alla metà circa di quel secolo; eppure tra essi e quelli di Nicola Pisano corre una grande differenza. Al paragone non solamente essi son rozzi, e quanto a concetto e condotta quasi primitivi; ma mostrano appartenere l'artista ad una ben diversa scuola ed essersi inspirato a sentimento diverso. Fra costoro e fra i seguaci di codesta maniera l'artista migliore è Guido da Como, che lavorò il pulpito di San Bartolommeo in Pantano a Pistoia.

San Bartolommeo in Pantanc a Pistoia.

Questo pulpito è di forma quadrangolare, di marmo bianco finamente pulito, e riposa su tre pilastri, i cui capitelli vanno adorni di piccole figure. Il basamento dei pilastri è sorretto in uno da un leone alato che sbrana un basilisco, nell' altro da una leonessa con un leoncino, nel terzo da un uomo. Dai lati vedesi da una parte l'Annunziazione e l'Adorazione dei Magi, dall' altra e di prospetto sono ritratte parecchie istorie, quali la Nascita di Cristo, la Presentazione al tempio, la Discesa al Limbo, l'Apparizione ai Discepoli, la Cena in Emaus e San Tommaso invitato a toccare le aperte ferite. La tavola od il leggìo propriamente detto è da una parte sostenuto da tre figure su piedistallo, mentre dall' altra sorge dalla testa di un mostro cornuto un Angelo con un libro in mano, sormontato da un' aquila. Scendendo alquanto a' particolari, notiamo che le figure collocate agli angoli sono migliori delle altre, e fra queste le più scadenti sono i rilievi dai lati con la Nascita di Cristo e la Confessione dell' incredulo Apostolo. Tutto ponderato, è tal lavoro codesto che non può certo essere collocato fra i migliori stati scolpiti nel secolo decimoterzo. [1]

[1] Intorno all'orlo si legge: *Guido de Como cunctis carmine promo, anno domini* 1250. *Est operi Sanus superestans Turrisianus namque fide prona vigil.... Deus inde corona.* Il Vasari, vol. I, pag. 283, dice senza

Le composizioni di Guido sono simmetriche, hanno forme e tipi non privi di un certo sentimento religioso; ma le figure paiono senza vita e movimento, tanto sono modellate in modo poco difforme da quello usato dagli artisti testè ricordati. Quantunque ei non mostri di levarsi fuori del mediocre, pure non gli mancò lavoro, dacchè si incontra nel 1293 fra i maestri che lavoravano nel Duomo di Orvieto, indizio codesto che i veramente valenti faceano allora difetto.[1] Nè di meglio offre Firenze stessa in quei tempi, giudicando dal poco rimasto che ancora si vede.[2]

altro codesto pergamo fatto *goffissimamente*, ed è un giudizio codesto, come altri di lui, dato con soverchia precipitazione. Non parendoci il confronto senza importanza, crediamo di accennar qui alcuni lavori che sono a Modena, a Milano, a Cremona e a Verona. Nella prima città intendiamo parlare dei bassorilievi nella facciata di quel Duomo con Mosè ed Elia, figure atticciate, con larghe teste e che portano la seguente iscrizione: *Inter scultores quanto sis dignus claret scultura nunc honore Wiligelme tua.* Questo Guglielmo da Campione fu architetto nel 1209. (Vedi Calvi, *Memorie*, ec. Milano, 1859.) Più rozzi ancora son quelli scolpiti sulla Porta Romana a Milano, eretta dopo le lotte con Federico II, dove si legge: *Gerardus de Castagnianega fecit hoc opus.* I lavori di Cremona sono i Profeti che veggonsi sovra la porta maggiore di quella Cattedrale con la scritta: *Magister Iacobus Porrata de Cumis* 1274. Finalmente vengono le rozze sculture nel Duomo di Verona, nelle quali si legge: *Artificem gnarum qui sculpserit haec Nicolaum. Hunc concurrentes laudent per secula gentes.* Una epigrafe nel Duomo di Ferrara con la data del 1135 fissa l'epoca di opere consimili. Un certo Gregorio da ultimo è il più vecchio scultore di Siena che si conosca, il cui nome ricorreva in opere sculte sovra la porta maggiore di San Giorgio con la data del 1209, come raccogliesi dal Milanesi, *Storia civile ed artistica di Siena.*

Sculture a Milano, Cremona e Verona.

[1] Op. cit. Della Valle, *Storia del Duomo di Orvieto,* pag. 253.

San Leonardo fuori di Firenze.

[2] Nella chiesa suburbana di San Leonardo, a pochi passi fuori Porta San Giorgio a Firenze, esiste un ambone istoriato trasportatovi da San Pietro Scheraggio. Sei sono le storie in esso ritratte, cioè: la Nascita di Gesù, l'Adorazione de' Magi, la Presentazione al tempio, il Battesimo, la Deposizione dalla croce, ed un albero con figure, il quale sorge dall'ombelico di un vecchio vestito e lungo disteso per terra. Sopra nel mezzo siede la Madonna col Putto, attorniata da quattro Profeti, i quali tengono in una mano un cartello, e con l'altra lo additano alla Madonna. Aggiungiamo che pur qui le istorie sono dipinte entro le consuete rozze cornici a fogliami ed altri ornati, e presentano il carattere goffamente arcaico delle già descritte. Cade quindi la supposizione del Förster (Op. cit., pag. 13) che le vuole lavori della scuola, dalla quale usci Nicola Pisano. Il Rumohr poi

Dal fin qui discorso, a noi par chiaro che la statuaria era a quei tempi volgare nella invenzione ed infantile nella tecnica, quale appunto noi la scorgiamo nelle prime sue manifestazioni a Pistoia. Che se qui come a Parma ed a Lucca essa riveste un carattere convenzionalmente cristiano, non cessa per questo di essere assai rozza, e per altri riguardi assai difettosa. Nè diversa la troviamo a Pisa, vuoi per la forma, vuoi per l'espressione. Gli è quindi con tanto maggior maraviglia che noi vediamo nel 1260, in tanto misera condizione dell'arte, sorgere improvvisamente Nicola da Pisa che sa ideare e scolpire il pulpito di quel Battistero.

Battistero di Pisa.

(Op. cit., vol. I, pag. 252) le fa del secolo undecimo o del dodicesimo; ma possono ben essere dell'undecimo. Il Richa, che le descrive nelle *Chiese*, ec., e ne dà le incisioni, dice che erano in origine nella Cattedrale di Fiesole. Della stessa maniera, benchè un po' men rozzamente condotti, sono i due pezzi di arco istoriati, che dalla Badia di Candeli presso Firenze passarono nel Museo Nazionale. Uno di essi rappresenta Cristo che benedice i due Apostoli in barca, e porta la scritta seguente:

VENITE POST ME FACIAM VOS FIERI PISCATORES HOMINUM.

Nell'altro vedesi Cristo che benedice un frate pregante, e sopra si legge:

ANNO MCLXXVII INDICTIONE X.

Il frate sembra essere l'Abate del convento, ricordato dalla seguente iscrizione posta sull'altro pezzo dell'arco:

VENIT PAX REDDITA FRATRIS
HOC OP ABBATIS LECTOR
COGNOSCE IOHANNIS.

Non ci fu dato di vedere a Firenze altre sculture che a tal tempo appartengano. Se altre vi furono, convien dire che esse sono andate disperse o distrutte. Da ciò è chiaro come noi non teniam conto della scultura, la quale serve a sostenere il cereo pasquale nel Battistero di San Giovanni, sendochè la sua scritta, ben rilevata anche nel *C* mezzo rovinato, la fa del 1320 e non del 1220, come da alcuno si pretese. Eccola tal quale essa vedesi sulle quattro faccie del basamento quadrato sovrapposto al leone che sostiene la colonna con capitello:

IOHAS IACOBI — DE' FORA — ME FECTX — MCCCXX.

Tradotta ci sembra significhi: « Giovanni di Iacobo di Firenze mi fece 1320. » Neppure teniam conto del fusto di colonna storiato, che si sostituì a quello prima esistente nello stesso Battistero, trasportando da Santa Maria in Cosmedin di Roma l'Angelo che la sormonta. Esso ha molto della maniera de' Cosmati, ed è probabile che sia venuto egualmente da Roma. Il modo almeno, col quale è condotto, conforta una tale opinione.

Il modo di lui ha dell'antico, come il dimostra a preferenza di ogni altro l'esame dello scompartimento, nel quale è scolpita la Nascita di Cristo. Infatti, osservando la Vergine che sta nel mezzo appoggiata ad un guanciale, essa può essere più facilmente presa per una Didone; ed assomiglia piuttosto ad un' antica imperatrice, anzichè alla fantesca del falegname di Nazaret, la donna che le tien dietro, e mentre la indica sembra in colloquio con un Angelo. Giuseppe che guarda maravigliato le due giovani di forme classiche, che lavano nella tinozza il Bambino, le pecore nello sfondo, ed i pastori a destra in atto di adorazione, tutti ricordano, meno il sentimento, un misto singolare di forme antiche e di concetto cristiano sul tipo arcaico. Nella simmetria del gruppo che rappresenta l'Adorazione de' Magi, spicca la maniera romana; e per questo appunto maggiormente colpiscono le proporzioni diverse date alle singole figure. Le teste, massime delle persone collocate di dietro, hanno ben maggiore grandezza di quelle che trovansi sul piano davanti; gli Angeli han tutta l'apparenza di antiche Vittorie, e i cavalli son quali usavansi rappresentare nel decadimento dell'arte classica. Imitazioni classiche sono anche i gruppi e le figure che compongono la Presentazione al tempio, come nel Cristo in croce ci par di vedere un Ercole che soffre e muore. Il nostro artista ebbe largo campo di spiegare il valor suo nel Giudizio universale, che è anche il suo capolavoro. Il Redentore di bel portamento, è in alto e nel mezzo seduto in trono; e sotto di lui schieransi da una parte gli eletti, dall' altra i dannati insieme con Lucifero. Nelle svariate pose, massime delle donne, è difficile si possa meglio riprodurre il nudo all' antica. Bizzarre figure sono quelle di Satana e dei demoni. Il primo è ritratto con testa e con orecchie grottesche, con corpo ed artigli da avvoltoio, e con gambe da bue. Un demonio invece ha la

testa grossa al naturale, ma il corpo da fanciullo; e con la faccia simile a maschera antica sembra inteso a divorare il braccio di un peccatore, che si dibatte fra gli artigli di Satana.

Lo studio dell' antico manifestasi egualmente, e nello stesso modo convenzionale, anche nelle figure di forme pesanti e soverchiamente carnose poste agli angoli sotto la cornice, ed in ispecie nella fortezza allegoricamente rappresentata. Di tal maniera noi ci troviamo d' un tratto posti a fronte d'un artista che, abbandonando il religioso e tradizionale carattere fino allora seguìto, imita e si fa continuatore delle forme dell'arte romana dei tempi della decadenza. Egli grandioso al paragone di Guido e degli altri artisti che lo precedettero, dai quali il sentimento religioso era interpretato con una tecnica rozza e goffa, diede vita novella ad un'arte già dimenticata e perduta, e coi suoi contemporanei di Pisa null' altro ebbe comune all' infuori del materiale. Poco ei tolse dalla natura, moltissimo dai Romani; e da ciò provenne quella rigidità e freddezza, che si riscontra nelle opere di lui. Nei tratti generali egli sagrifica la gentilezza e la grazia alla forza maschia, al robusto e al carnoso delle forme; e prescindendo da alcune particolarità convenzionali, imita appunto l'atletico dell'arte romana in decadimento. Perciò la sua maniera di comporre è raramente misurata, come la sua tecnica obbedisce più alle regole che alla inspirazione. Da ciò ebbe origine quel suo badare meno alla natura che ai modelli favoriti, dai quali toglie i motivi, e talvolta anche la violenza della sua rappresentazione.

Di faccia a tante ardite novità sorge spontanea la domanda, d' onde sia venuto questo artista, e a quale scuola sia stato educato. Dotato come Michelangelo di genio creatore, egli seppe e potè trasformare a Pisa l'arte, dandole il nuovo indirizzo. Codesta sarebbe facile

risposta, ma non sufficiente per mandar contento chi vuole persuadersi ricercando l' intima ragione delle cose. Michelangelo stesso con tutto il suo genio creatore non si manifestò, nè poteva toccare tanta altezza se non dopo il Ghirlandaio, il Signorelli ed il Donatello. Costoro, e specialmente i due ultimi, ci spiegano Michelangelo, per quanto siano sublimi le opere di lui; così come il Perugino, la scuola toscana e Roma, ci spiegano Raffaello nelle sue diverse maniere. Ma se nulla va in arte perduto, e se le opere precedenti chiariscono ed inspirano le posteriori, noi non troviamo a Pisa quanto occorre, perchè ci sia data ragione dell' improvviso mostrarsi di Nicola e del prodursi de' suoi forti ardimenti. Sono forse perdute le opere, sulle quali si è formato? Oppure bastò un qualche antico isolato monumento a creare siffatta mirabile novità? Se non vuolsi lasciare insoluto il quesito, è pur forza di ricercare e trovare altrove una spiegazione che accontenti e vi risponda. [1]

[1] Il Vasari, vol. I, pag. 258 e 259, spiega la cosa nella seguente maniera: « Trovandosi Nicola Pisano a maestro presso alcuni scultori greci, che lavoravano le figure e gli altri ornamenti d'intaglio del Duomo di Pisa e del tempio di San Giovanni, ed essendo fra molte spoglie di marmi, stati condotti dall'armata de' Pisani, alcuni pili antichi che sono oggi nel Camposanto di quella città; uno ve n'aveva fra gli altri bellissimo, nel quale era scolpita la caccia di Meleagro e del cinghiale Calidonio con bellissima maniera, perchè così gl' ignudi come i vestiti erano lavorati con molta pratica e con perfettissimo disegno. Questo pilo, essendo per la sua bellezza stato posto dai Pisani nella facciata del Duomo, dirimpetto a San Rocco, servì per lo corpo della madre della contessa Matelda.... Nicola, considerando la bontà di quest' opera e piacendogli fortemente, mise tanto studio e diligenza per imitare quella maniera, ed alcune altre buone sculture che erano in quegli altri pili antichi, che fu giudicato, non passò molto, il migliore scultore de' tempi suoi.... » Ora, lasciando alcune inesattezze che rileveremo più sotto, diciamo francamente che la spiegazione del biografo Aretino non regge punto. Come può essersi Nicola formato sotto greci scultori che lavorarono al Duomo di Pisa e nel tempio di San Giovanni, quando le opere loro, come vedemmo, hanno caratteri diversi da quelle di lui? Ammesso pure, come dice il Vasari, che Nicola abbia studiato assai su que' marmi antichi, come potè dopo

Pisa era allora città marittima, e per lo sviluppo de' suoi commerci e l' influenza grande che esercitava nei porti della Italia meridionale, essa traeva spesso da quelle provincie con le merci anche della gente al suo servizio. È possibile adunque che fra gli emigranti vi fosse pure quel Pietro di Puglia che il Vasari ci dà per pisano. Figlio di lui fu il nostro Nicola, che, creato cittadino di Pisa, prese ad abitare nella parrocchia di San Biagio dal Ponte. Sebbene noi non abbiamo notizie certe nè della età, nè del luogo di nascita, o della professione di lui, è però fuori di dubbio che Pietro era morto nel 1266. [1]

breve tempo uscir fuori tutto d' un tratto e senza mostrare l' influenza dei maestri col suo pulpito, che è opera di tanta importanza e condotto in maniera così diversa da tutte le altre sculture del paese? Di difficoltà si passa in difficoltà maggiori e Nicola resta pur sempre isolato, senza precedenze che lo spieghino.

Che se la narrazione dell'Aretino non può, quale è data, persuadere, egli stesso ne scema in certa maniera la credibilità, confondendo le cose. Il sarcofago che racchiude le ceneri della madre della contessa Matilde, non è quello che porta scolpita la caccia di Meleagro, e che per giunta non è bellissimo, ma un lavoro romano e dell' epoca della decadenza. Il sarcofago con le ceneri porta invece scolpita Atalanta, quando è invitata alla caccia dal figliuolo Ocno, o secondo i più intelligenti rappresenta la storia d'Ippolito e Fedra. Vedi in proposito la nota 1 in Vasari, vol. I, pag. 259.

[1] Vedi Rumohr (Op. cit., II, 145) e Gaetano Milanesi, *Storia dell'arte sanese,* Siena 1854, Documento 1°. Nicola viene ne' documenti variamente indicato. In uno del 1266 nel Milanesi è chiamato: *Magister Nicolaus de parrocia S. Blasii de Ponte de Pisis quond. Petri;* ed in altro dell'11 maggio pur del 1266, riferito dallo stesso autore, vien detto: *Magister Nichola Petri de Apulia.* Due ne riporta anche il Ciampi nelle *Notizie inedite,* nel primo de' quali del 1272 si legge: *Magister Nichola pisanus quondam Petri de...* e nel secondo del 1273: *Magister Nichola quondam Petri de Senis S. Blasii pisani.* Ora qui sorge la questione se il *de Apulia* e il *de Senis* appartengano a Nicola, ovvero a Pietro. Il *de Senis* nel documento del 1273 si riferisce senza dubbio al primo, stantechè la cittadinanza accordata dava il diritto di nominarsi dalla città, alla quale si era ascritto: tanto è vero che troviamo Nicola qualificato ora di Puglia, ora di Pisa, ora di Siena. Da molti quindi si volle pisano di origine, e si pretese che l'aggiunta di Puglia gli venisse dall'aver soggiornato in quella contrada. A questa supposizione si oppone il fatto, ed è che la prima opera da lui condotta a Pisa ha il modo di quelle che già esistevano nella Puglia. Vedi la opinione diversa di Schnaase, *Storia dell'arti,*

Lavori di Nicola non si conoscono avanti il 1260; ed il Vasari mostrasi talmente incerto nelle notizie lasciateci, che a noi pare di non andar molto lungi dal vero ammettendo che Nicola non soggiornasse da lungo tempo a Pisa, quando lavorò il pulpito famoso. E se veramente non dimorava da lungo in quella città, è necessario di ricercare da dove provenne. A dar prova della nostra opinione che egli, cioè, sia pugliese ed educato in quella contrada, noi dobbiam cercare, se mai, nell' Italia meridionale, e propriamente nella Puglia, non esistesse già un' arte che la pisana superasse. [1] Nè la ricerca ci tornerà difficile, quando percorrendo que' paesi noi troveremo non ispregevoli sculture del secolo decimoterzo, come incontrammo già nel secolo innanzi buoni mosaicisti in Sicilia e sulle coste meridionali d' Italia al servigio de' Re normanni.

San Pantaleone a Ravello.

Abbiamo nel Duomo di Ravello, piccola città mercantile presso Amalfi ed allora sotto la supremazìa di Pisa, un pulpito dedicato a San Pantaleone. Codesto pulpito è sorretto da colonne, che posano sopra leoni, con gradini circondati da una balaustrata messa a mosaico.

loc. cit., ed il correggere che fa la lezione *Lapidum in Apulia*. Nella scelta di biografie del Vasari pubblicata dal signor Gaetano Milanesi nel 1869 (Firenze, Barbèra), il Milanesi dice (pag. 85, nota 2) esser Nicola nato *da un Pietro da Siena figliuolo di un Biagio pisano*. Non ci viene fatto di intendere la ragione di codesta asserzione: imperocchè l'interpretazione della lettera *S* in quella di *Ser* (Biagio pisano) nel 4° documento sopra citato è in contraddizione manifesta coi termini chiari del documento 1° già riferito, che parla, non di un *Ser Biagio pisano,* ma bensì di una parrocchia *Sancti Blasii* di Pisa.

[1] Il Vasari stesso ciò attesta in qualche maniera, creando all' uopo un suo Fuccio, *architetto e scultore fiorentino*. A lui fa finire, fra le altre cose, il Castel Capuano e quel dell' Uovo, fondare il ponte sopra il fiume Volturno a Capua, erigere un parco cinto di mura per le uccellagioni presso Gravina, ed a Melfi un altro per le cacce d' inverno. Nè di ciò contento crea un altro artista, certo Buono, pure scultore e architetto, che ideò primo que' due castelli. Vedi il Vasari, vol. I, pag. 239, 259, 261 e 262.

Sull'arco della porta marmorea che mette al pergamo, leggesi una lunga iscrizione latina,[1] dalla quale ricavasi che la commissione dell' opera fu data nel 1272 da Nicolò Rufulo al marmoraio Nicola di Bartolommeo da Foggia. Il serraglio dell' arco è sormontato dal busto, grande al vero, di Sigalgaita Rufulo, cui un diadema riccamente gemmato incorona la testa. La copiosa capigliatura, partita nel mezzo e vagamente intrecciata all' indietro, le scende di sotto al diadema sino agli orecchi, dai quali cadono sulle spalle due lunghi e ricchi gioielli. Questa figura veste una semplice tunica allacciata al collo da un grande fermaglio con pietre false, il quale tiene anche unita la veste nel mezzo del petto, racchiudendo in tal modo quasi entro bella cornice i nobili lineamenti. La testa è ovale, di forme carnose, di buone proporzioni e fra loro armonizzanti. Largo e ripieno è il collo. Tutto infine è modellato largamente e con nitidezza, come assai pulito è il marmo. È questo un busto che mostra in chi lo ha lavorato studio dell' arte antica, dalla quale ritrae. Di mezzo però a' molti suoi pregi si scorge in esso e nella sua espressione un qualcosa di rigido, di freddo e come d' intontito.

I lati dell' arco sono adorni di due bassorilievi entro tondi, che rappresentano di profilo i busti di due giovanetti, i quali, come si rileva dalla iscrizione, raffigurano i figli. A vero dire, codesti bassorilievi non sono della

[1] L' iscrizione è la seguente:

VIRGINIS ISTVD OPVS RVFVLVS NICOLAVS AMORE
VIR SICLIGAITAE PATRIAE DICAVIT HONORE.
EST MATTHAEVS AB HIIS VRSO IACOBVS QVOQVE NATVS
MAVRVS ET A PRIMO LAVRENTIVS EST GENERATVS.
HOC TIBI SIT GRATVM PIA VIRGO PRECAREQVE NATVM
VT POST IPSA BONA DET EIS CELESTIA DONA.
LAPSIS MILLENIS, BIS CENTVM, BISQVE TRICENIS
CHRISTI BISSENIS ANNIS AB ORIGINE PLENIS.
EGO MAGISTER NICOLAVS DE BARTHOLOMEO
FOGIA MARMORARIVS HOC OPVS FECI.

stessa bellezza, nè così accuratamente eseguiti come il busto di Sigalgaita, ma appartengono alla stessa maniera.

A noi pare adunque che tanto Nicola di Bartolommeo da Foggia, come Nicolò Pisano suo coetaneo, studiarono senza dubbio sull'antico e il primo forse anche sovra migliori esemplari. Il loro modo di lavorare si rassomiglia sostanzialmente: entrambi usarono il succhiello, e diedero al marmo l'eguale pulitura. Sono anzi tanto simili in tutto, che, senza il distintivo del nome di Bartolommeo da Foggia, codesto lavoro ed il pulpito di Pisa si potrebbero attribuire allo stesso maestro. Nè ci dee far maraviglia che Foggia ci offra artisti di vaglia, quando si ponga mente che essa è stata nel secolo decimoterzo la residenza dell'imperatore Federico II, delle lettere e dell'arte amantissimo. Il palazzo di lui, del quale solo un arco rimane, è stato incominciato nel 1223,[1] ed è opera dell' architetto Bartolommeo da Foggia, che può ben essere il padre di Nicolò autore del pulpito di Ravello. Del resto nelle porte di bronzo di San Pantaleone noi vediamo, benchè di data anteriore, storie assai interessanti della Passione.

Se poniam mente alla iscrizione, codeste porte vennero fatte nel 1179 per commissione di Sergio Muscetola e di sua moglie Sigalgaita. Le storie che vi sono rappresentate, hanno buona distribuzione; le figure, benchè mostrino quell' apparenza grave e pesante che è propria di tutte le opere del tempo, pure non mancano d'un certo movimento. La Deposizione dalla croce, e la Discesa al

[1] Vi si legge: *Anno ab incarnatione 1223 m. Iunii. XI. Ind. Reg. Dno n̄ Frederico imperatori rex semp. aug. a III et Regis Siciliae XXVI hoc opus feliciter inceptum pphato Dno perficiente. Sic Cesar fieri iussit opus pto, Bartolommeus sic construxit illud.* Il Della Valle nelle sue *Lettere sanesi* parla molto dell' imperator Federigo, ma legge nella scritta qui sopra in luogo di *pto* (forse *praecepto*), *Pis.* per dimostrare che Bartolommeo da Foggia è identico col Bartolommeo pisano, fonditore di campane del secolo XIII. Vedi anche in proposito le deduzioni che ne trae il Da Morrona, *Pisa illustrata,* vol. II, pag. 97.

Limbo, sono rappresentate al modo stesso anche ne' dipinti e nelle miniature di quella età, come ci ricordano i mosaici di Sicilia, specialmente quelli di Monreale che ritraggono gli stessi soggetti. Altro indizio del tempo, in cui vennero fatte, è il vedervi rappresentato il Salvatore co' piedi separatamente inchiodati, costumanza codesta che è durata a lungo e quasi sino a Giotto.

Duomo di Monreale.

Anche Monreale possiede nella sua Cattedrale di consimili porte, le quali gareggiano con quelle eseguite a Pisa dal Bonanno, e portano il nome di Barisano da Trani. Codeste porte sono divise in sette campi, ciascuno de' quali si suddivide in altri quattro minori, separati fra loro da una ricca ornamentazione, che li circonda e racchiude a guisa di cornice. I due campi superiori presentano, seduto entro un tondo, il Salvatore, che benedice con la destra, e tiene nella sinistra appoggiato sulle ginocchia un libro aperto con le parole: *Ego sum via veritas et vita.* Fuori del tondo gli fanno corona agli angoli i quattro simboli degli Evangelisti. Negli altri due, a sinistra di chi guarda, vedesi il Battista con alla destra Sant' Elia, rivolti entrambi riverentemente al Redentore. Vengono poscia l'una dopo l'altra la Deposizione dalla croce, la Discesa al Limbo, la Madonna seduta con in grembo il Bambino e da ultimo San Nicolò, egualmente seduto, presso il quale si legge: *Barisanus Tranensis me fecit.* Negli scompartimenti del terzo e del quarto campo vedonsi otto Apostoli, assisi sotto un arco sostenuto da pilastri, e superiormente un Angelo ai due angoli. Entro il quinto campo trovasi nel primo scompartimento San Giorgio a cavallo che uccide il drago, e nell'ultimo Sant' Eustachio anche a cavallo seguìto da un cane, mentre ne' due di mezzo vedonsi due teste di leone. Negli scompartimenti del sesto campo trovansi gli altri quattro Apostoli, collocati alla maniera

stessa degli altri. Nell' ultimo campo vedesi finalmente nello scompartimento di mezzo un arciere in atto di scoccare la freccia contro un Genio, che pel carattere e pel movimento sente dell'antico. Ai lati vedesi lo stemma dell' arcivescovo Giovanni di Roano. [1] Non è però dalle

[1] Attorno alla porta di bronzo, lavorata dal Bonanno a Pisa e da lui inviata a Monreale, corre una ricca ornamentazione, e vedonsi negli specchi due battenti di bronzo finamente lavorati. Ora e in quell' ornato come nei battenti scorgesi adoperata quella maniera moresca, che in siffatte opere incontrasi spesso nelle contrade meridionali d' Italia. Egli è perciò che si possono col Gravina simili lavori considerare come opere di artisti di Sicilia, educati alla scuola degli Arabi, i quali lungamente soggiornarono in quell' isola. E tale opinione è ancor meglio confortata dal pregio maggiore che siffatti lavori hanno su quelli eseguiti dal Bonanno in quelle stesse porte. Già è noto come gli Arabi in siffatto genere, detto appunto da loro arabesco, superassero gli artisti di tutte le altre scuole, così per isquisitezza di gusto nel disegno, come per nitida precisione di getto. La stessa superiorità che scorgesi nei battenti si ravvisa pure negli stipiti di marmo delle porte, ornati di ricchi intagli.

Un' arte meno difettosa di quella usata dal Bonanno in questa porta vedesi adoperata nella sua dal Barisano, sotto il doppio riguardo e della composizione e della pratica esecuzione, quantunque la porta del primo risponda forse meglio al concetto religioso, pel seguirsi delle storie secondo il loro ordine progressivo; mentre lo stesso ordine non è tenuto nella porta dal secondo, il quale mescola sovente al sacro il profano.

Non crediamo conveniente di chiudere la nota senza aggiungere poche altre osservazioni a complemento opportuno delle condizioni dell' arte in queste contrade. Ora in quella porta o in altri lavori consimili quello che spicca principalmente è il loro carattere bizantino puro, come bizantini di carattere e di forme sono i bassorilievi di soggetti sacri, condotti sugli stessi tipi cristiani, quali riscontransi ne' mosaici di Monreale. Di sculture a carattere normanno a noi parve di nulla avere incontrato, se ne togli forse qualche saggio isolato, congiunto e misto all'architettura. Nè potea essere altrimenti, stantechè i Normanni, non avendo nel loro paese scultori che valessero più di quelli italiani, non vi poterono recare nulla di proprio.

Nella vera scultura anzi, fra la prevalenza dell' arte araba e bizantina, divenute per così dire indigene, continuò non interrotta nelle contrade meridionali meglio che nel rimanente d'Italia, più o meno intensa, la tradizione dell' arte pagana, cioè della greco-romana della decadenza. Nè tale fatto dee recare maraviglia, quando si ponga mente che presso gli Arabi non si incontra, che noi sappiamo, esempio di scultura in tondo, o di tutto rilievo della statua; come anche sembra che un tal genere di lavoro non fosse egualmente in uso presso i Bizantini.

porte di bronzo di Ravello nè dal pulpito colà lavorato da Bartolommeo da Foggia, e neppure dalle porte di Monreale presso Palermo, o da quelle della Cattedrale di Trani, o dalle altre poche opere di scultura già prima ricordate ad Amalfi e a Salerno, che noi siamo indotti a considerare abbia la scultura pisana sentita l'influenza dell'arte che già avea fiorito nel Mezzodì d'Italia. Ma piuttosto vi siamo indotti da quanto l'arte produsse in quelle contrade, vuoi in marmo come in bronzo, vuoi in mosaico come in architettura. [1]

[1] Vedi Enrico Guglielmo Schulz, *I monumenti d'arte del Medio Evo nell'Italia meridionale* con incisioni e carta prospettica, 1860. Da questa opera importante si vede agevolmente quanto quelle contrade sono ricche di opere d'arte dell'epoca della dominazione normanna. Si possono inoltre consultare in proposito: il P. Caravita: *I codici e le arti a Montecassino*, 1869; Il P. Gravina: *Il Duomo di Monreale illustrato*, 1859; ed il P. De Marzo: *Delle arti belle in Sicilia*, ec., 1862. Oltre a ciò noi conosciamo come quei paesi avessero a quell'epoca strette e continue relazioni con Pisa. Ora la somiglianza che noi vediamo nelle opere di Nicola Pisano, poste a confronto coi lavori che troviamo nel Mezzodì d'Italia, ci fa giustamente supporre che esso abbia sentita l'influenza dell'arte fiorita in codeste contrade. Senza di ciò Nicola non avrebbe precedenti, a cui naturalmente legarsi, non potendosi dire che per essere egli innovatore originale ve l'abbia importata, poichè la troviamo coltivata e fiorente in ogni ramo sotto i Normanni, come non la vediamo in tutto il restante d'Italia. Ma diremo di più, poichè ci sembra di potere asserire che Nicola è nato nella Puglia, e non a Pisa, di cui porta il nome.

Nè l'andar egli generalmente conosciuto e chiamato *pisano* contradice alla nostra supposizione, poichè è noto che conferendosi a quei tempi per ispeciali benemerenze la cittadinanza, chi aveala ottenuta, potea liberamente assumerne il predicato. Di fatti noi vedemmo più sopra che Nicola era detto tal volta di Puglia, tal'altra di Pisa o di Siena. Ma lasciata anche da parte, come cosa accessoria e di poca importanza, la questione del luogo di nascita, noi vediamo come le opere di Nicola, le quali tanto contribuirono ad aprire la via al rinascimento, abbiano i caratteri e le forme dell'arte pagana e somiglino alle sculture che incontransi nelle provincie meridionali.

Il prosperare a quei tempi delle arti nel Mezzodì d'Italia a preferenza che nell'altre provincie, dipese dagli elementi arabo e bizantino, ai quali esse andavano informate, in unione all'elemento pagano, il quale, per la tradizione colà durata del classico, potrebbe dirsi in certa guisa un elemento locale. E siccome quest'ultimo era il meno atto a rappresentare i tipi cristiani; così esso influì nei soggetti religiosi assai meno del-

Nè si omette di notare che una delle prime opere, dal Vasari attribuite a Nicola, è l'arca in San Domenico di Bologna; lavoro che egli vuole compiuto nel 1231, mentre non lo è stato che nel 1266 e 67, per opera di Fra Guglielmo. Aggiungasi, che a conferma delle opere dal Vasari attribuite a Nicola e da lui compiute nelle diverse contrade d'Italia, sia in architettura, sia nella statuaria, egli non adduce mai riprova di documenti; ma pel contrario è da essi in più casi contradetto.[1] Comunque, le prime informazioni (1229) che si hanno intorno al Duomo di Siena,[2] non ricordano punto Nicola, e gli stessi annotatori della ultima edizione del Vasari confessano, che questi si contradice,

l'elemento bizantino e dell'arabo che nella parte decorativa era allora di moda. In quelle contrade però non surse un artista che, dominando le tre maniere, riuscisse a fonderle in una sola che rispondesse ai nuovi bisogni, e fosse improntata di fisonomia nazionale.

In Toscana invece l'arte era in condizione inferiore e diversa; essa procedeva a rilento, è vero, ma pur sempre con carattere suo proprio, e quasi nazionale. Progredendo in tal modo lentamente, ma misuratamente, essa sentì l'impulso provato dal paese sullo scorcio del secolo decimoterzo pel ridestarsi della vita religiosa, politica e letteraria. Che se a Nicola Pisano spetta pur sempre la gloria di avere preparata la strada al rinascimento, ligio com'egli si è mostrato al carattere e alle forme dell'arte pagana, non potè però farsi maestro di tipi e di forme che fossero espressione esatta e conveniente del sentimento cristiano. Questo merito appartiene a Giotto; i nuovi tipi da lui introdotti e le nuove forme da lui trovate portarono nell'arte una vera rivoluzione, e tale che gli scultori stessi ne adottarono la maniera. L'onore adunque di aver rigenerata l'arte si deve pur sempre alla Toscana, tanto se vuolsi che Nicola sia nato a Pisa e stato educato all'arte nelle provincie meridionali d'Italia, dove allora ne fioriva una tanto somigliante a quella di lui, come se vuolsi che egli sia nato in Puglia.

[1] Vedi Vasari, vol. I, pag. 260. Ernesto Förster (Op. cit., pag. 61) dichiara di aver letto un documento a Pistoia, secondo il quale Nicola avrebbe lavorato in quel Duomo nel 1242. Egli però non riporta il documento, la cui data desta in noi parecchi dubbi.

[2] Il Rumohr (Op. cit., II, 120) riporta i documenti de' prezzi fissati pei lavori di quel Duomo, i quali rimontano sino al 1229. Gaetano Milanesi nella sua *Storia civile ed artistica sanese,* Siena 1862, va più oltre e sino a Bellamino, il quale nel 1198 risarcì la Fontebranda, ristaurata di nuovo nel 1248 da Giovanni Stefani capo maestro allora di quel Duomo.

allorquando assicura più innanzi, che i Sanesi mossi dalla fama di lui ad essi pervenuta pel lavoro del pulpito di Pisa, gli aveano allogato il pulpito della chiesa loro.[1] Mentre se egli avesse veramente eseguite le molte opere che gli sono attribuite, avrebbe dovuto godere assai fama anche prima del 1260. È certo però che il cinque ottobre di detto anno, mentre egli indubbiamente lavorava al Battistero di Pisa, strinse con Fra Melano operaio della Cattedrale di Siena un contratto, nel quale stipulava fra gli altri patti:[2]

Cattedrale di Siena.

1. Di fornire dal giorno del contratto al primo di novembre undici colonne di marmo bianco carrarese, cinque delle quali lunghe sette palmi e mezzo, e le altre palmi cinque e tre dita, coi rispettivi capitelli. Ed inoltre sedici pilastrini con diciassette tavole dello stesso marmo pegli otto archetti e pe' ripieni, coi leoni ed i piedestalli, ed un altro marmo pel pulpito di Santa Maria;

2. Si obbligava di soggiornare in Siena dal marzo successivo sino ad opera compiuta, senza assumere altra commissione, ma con diritto d'ottenere a sua richiesta quattro volte l'anno un permesso di quindici giorni per collaudare i lavori del Duomo e del Battistero di Pisa, e disimpegnarvi i suoi affari privati;

3. A condur seco nel marzo Arnolfo e Lapo, scolari suoi, i quali doveano insieme con lui restare a Siena fino al termine del lavoro;

4. Di fornire le colonne, le tavole e gli altri marmi per sessantacinque lire di danari pisani, da pagarsi metà al prossimo Natale, e l'altra metà al primo del marzo venturo;

[1] Vedi il Vasari, vol. I, pag. 266, nota 2.

[2] Il Vasari erra, facendo allora podestà di Siena Guglielmo Mariscotti. Era invece podestà Raineri d'Andrea da Perugia, come corressero gli annotatori, vol. I, a pag. 266, nota 2.

5. Di star contento per sè dello stipendio, oltre l' alloggio, di otto soldi di danari pisani, e di sei per gli aiuti per ogni giorno di lavoro, pagabili alla fine di ogni mese. Al figlio Giovanni, purchè volesse lavorare sotto gli ordini del padre, si offrivano quattro soldi al giorno, di moneta pisana;

6. Ciascuno artista durante il lavoro era dichiarato esente dall' obbligo di prestare al Comune di Siena qualunque servigio reale o personale che fosse;

7. Pel caso, in cui Nicola non adempia o violi i patti stabiliti, è fissata una multa di cento lire di danari pisani, ed anche doppia, rimanendo pure a carico di lui tutte le spese di curiali, di avvocati ed altra di qualsiasi genere, restando fermo ed in pieno vigore il contratto, anche dopo pagata la multa. [1]

Quest' ultimo patto non tardò molto ad essere invocato e a mostrare la sua efficacia, inquantochè non essendosi, nel maggio vegnente, presentato Nicola per incominciare i lavori, Fra Melano gli fece un' intimazione perentoria per l' adempimento del contratto. Si pose allora mano al pulpito, che forse venne compito nel 1268, avendovi lavorato, oltre Nicola e suo figlio Giovanni, anche gli scolari Arnolfo, Lapo, Donato e Goro.

Codesto pulpito ha forma ottagona, e riposa sovra otto colonne, quattro portate da leoni e da leonesse, e quattro da piedestalli. Un' altra colonna lo sostiene nel mezzo, e questa va adorna di nove figure allegoriche a mezzo rilievo. Lo esterno del pulpito offre sette bassorilievi, de' quali vogliamo particolarmente occuparci.

Nella Nascita di Cristo, uno dei migliori gruppi del bassorilievo, è quello della donna che lava il Bambino. Su di esso le figure, quantunque di grossa ossatura e

[1] Il contratto originale trovasi in Rumohr, op. cit., vol. II, pag. 146 e seg.; ed in Milanesi, *Documenti sanesi,* vol. I, pag. 145 e seg.

di forme pesanti, ricordano sempre il classico e mostrano evidente l' imitazione dell' antico.

Nell' Adorazione dei Magi è bello il gruppo della Madonna col Bambino, davanti al quale in atto di baciargli il piede sta inginocchiato uno dei Re. In esso le figure a cavallo che stanno nel fondo, sembrano copiate dai tipi dell' arte romana.

E la Presentazione al Tempio, mentre apparisce una composizione non bene ordinata e sopraccarica di figure, mostrasi però migliore della Fuga in Egitto, che è lavoro difettoso che non esce dalla comune. La Strage degli Innocenti ha data occasione ad azioni svariate e movimenti diversi, e lo scultore spiegò in essa vigorìa nell' azione delle figure e dei gruppi, ed alcune faccie sono notevoli per la forza del carattere che esprimono. La violenza però, con la quale i soldati strappano alle madri i lattanti e li uccidono, è tale che tocca alla esagerazione. Cionnonostante piacque la novità e l' ardire, e gli artisti posteriori ne approfittarono, non escluso lo stesso Giotto, il quale conobbe la difficoltà grande di poter accoppiare in siffatto soggetto la forza con la buona disposizione. La storia della Crocifissione, quantunque non bene riuscito, è però sempre un tentativo notevole di unire lo studio del classico allo studio della natura. Il rappresentare la figura del Cristo, già di per sè cosa ardua e difficile, era dar prova di molta arditezza, e qualcuno potrebbe trovare a ridire, osservando framezzo a tutto quel realismo un tipo così convenzionale. Nel gruppo a sinistra della croce, la Maria svenuta è piena di espressione dolorosa, ma la testa di lei è grossa e pesante, e gli abiti, avendo pieghe soverchie, difettano di forma. Gli Angeli che sono ai capi della croce, hanno forme tozze e caratteri che non piacciono.

Anche qui il Giudizio Finale è lavoro pieno di fantasia per quanto risguarda l' invenzione, ma le parti

mancano d'equilibrio, come manca di ordine la loro distribuzione. Come al resto delle figure, così a quella del Redentore si può riferire l'osservazione già fatta alla figura del Cristo Crocifisso, per quanto risguarda i difetti nelle proporzioni delle membra. Infatti esso ha le braccia lunghe e secche in paragone del corpo corto ed ossuto, e della testa grossa e pesante. Tozze e sproporzionate sono del pari le giunture e le estremità. Gli Angeli intorno al trono peccano di soverchia grandezza, e mostrano inoltre forme volgari. Però molte delle figure nude che sono nel fondo in atto di levarsi dai sepolcri, non mancano di una certa naturale vivezza di movimenti. Lucifero invece è ritratto mostruosamente, essendo anche qui rappresentato da una maschera di forma grottesca invece del capo, con orecchie da cane, gambe ed artigli da avvoltoio.

Sugli angoli, in doppio gruppo, l'uno sovrapposto all'altro, sono figurate virtù e storie bibliche mescolate insieme con Angeli, mentre sul finire degli archi sono rappresentati quattordici Profeti. Le più importanti rappresentazioni però sono quelle che fregiano il piedestallo ottangolare del pilastro di mezzo: l'Astronomia, cioè, raffigurata in una donna con un libro che guarda entro uno specchio; la Grammatica in atto d'istruire un fanciullo; la Dialettica tutta immersa in meditazioni è ritratta con figura da vecchia, mentre la Rettorica lo è con in capo un diadema ed un libro in mano; la Filosofia tiene un cornucopia, dal quale sprizzano fiamme, mentre l'Aritmetica sta scrivendo sovra una tavola. Vengono ultime sedute come le altre e rappresentate sotto forme di donna la Geometria in atto di prendere misure sopra una tabella, e la Musica in atto di suonare un'arpa.[1] Queste figure sono belle ed egregiamente atteggiate; ma

[1] Vedi la Dissertazione di Sebastiano Ciampi sul modo di rappresentare le arti liberali; *Lettere di Giovanni Boccacci.* Firenze, 1827, pag. 108.

la composizione generale del pulpito non è però nè così regolare, nè così bene intesa come quella del pulpito di Pisa, ammesso pure che le disuguaglianze dell'esecuzione, specialmente in alcune parti, devano piuttosto attribuirsi agli scolari che al maestro. È però sempre vero che, quante volte Nicola volle togliersi alquanto alla imitazione dell'antico o cercò di temperarla con lo studio della natura, lasciò sempre desiderare qualcosa di meglio, vuoi nei tipi o vuoi nei caratteri, come nelle forme delle sue figure. Non si può dire con questo che nel lavoro di Siena faccia difetto quella fantasia e vivezza di composizione che riscontransi in quello di Pisa; ma vi manca pur sempre il sentimento religioso. Codesta opera quindi, per quanto sia relativamente eccellente, mostra sempre nel complesso di essere una fredda ed arida imitazione delle forme classiche non scaldate dal fuoco dell'inspirazione.

Non discorrendo per ora della sepoltura esistente nella chiesa di San Domenico a Bologna eseguita più per opera di Fra Guglielmo che di Nicola, terremo invece parola della fontana di Perugia, cui quest'ultimo ha posta la mano.

Fontana di Perugia.

Essa consta di tre bacini, dei quali i due di sotto sono di marmo e quello di sopra è di bronzo. Nel più capace, ed è l'inferiore, sono rappresentati soggetti riferentisi alle occupazioni della vita umana distribuite pei dodici mesi dell'anno. Vedonsi scolpiti il leone, emblema Guelfo, e l'ippogrifo, stemma della città di Perugia. Oltre a ciò sono ritratte in cinquanta bassorilievi le simboliche rappresentazioni delle arti e delle scienze. Il secondo bacino, sorretto da colonne, ha negli angoli ventiquattro statuette, le quali in parte rappresentano dei Santi, ed in parte alcune figure simboliche,[1] oltre

[1] Due di queste, cioè Melchisedech ed un Angelo vestito di corazza

due personaggi storici, come rilevasi dalla iscrizione posta loro vicina.[1] I bassorilievi negli specchi intermedii mancano affatto.

Questa fontana, arguendolo dalla iscrizione che l'adorna, sarebbe lavoro dei due pisani, di Nicola cioè e di Giovanni suo figlio, da essi ultimato nel 1278.[2] Ma fin d'allora si riteneva quello che è oggi certezza, e cioè che il fiorentino Arnolfo avesse anche preso parte al lavoro. Infatti per le notizie riportate in nota[3] risulta che alli 4 febbraio del 1281 Arnolfo ricevette il paga-

ed armato di spada, furono di recente rifatte sulle traccie delle antiche dallo scultore Ciani.

[1] I due personaggi sono: *Nobilis miles Mateus de Coregia* e *Nobilis Miles Dominus Hermanus de Sassoferrato.*

[2] La iscrizione fu scoperta dal professor Massari, ed i versi di essa sono i seguenti:

Nomina sculptorum fontis sunt ista bonorum,
Arte probatus Nicola ad officia gratus
Est flos sculptorum gratissimus, isque proborum
Et genitor primus genitus carissimus imus
Cui si non dampnes nomen dic esse Ioannes
Natus Pisani. Sint nullo tempore sani
Annis mille ducentis septuaginta bis quatuor.

Arnolfo non vi è ricordato, quantunque sembri veramente che Carlo di Angiò, dopo il 1277, lo lasciasse libero per dar mano al compimento della fontana. Vedi il Vasari, vol. I, pag. 269 e 270, nota 2. Mariotti, *Lettere pittoriche perugine.* Perugia, 1788.

[3] 1277, 27 agosto. Avendo Fra Bevignata soprastante all'acquedotto fatto venire per il lavoro della fontana da costruirsi nella piazza maestro Arnolfo fiorentino, e dicendo ch'egli non può trattenersi, nè intraprendere quest'opera, se prima non se ne ottenga licenza da re Carlo, o da Ugone suo vicario in Roma, il Consiglio generale stabilisce che il Potestà, Capitano, Consoli e Savi provveggano effettualmente, perchè si possa avere e cerchino di ottenerlo con tutti quei mezzi che crederanno più opportuni. — Nel 1277, ai 10 settembre, Carlo d'Angiò re di Sicilia con sua lettera data presso il Lago Pensile concede ai Perugini maestro Arnolfo insieme coi marmi richiesti per l'opera della fontana. — Nel 1281, ai 4 febbraio, il massaro della Comunità paga a maestro Arnolfo per ventiquattro giorni di lavoro alla fontana di piazza 16 libbre e 4 soldi di denari a ragione di 10 soldi al giorno; più 20 soldi cortonesi spesi per la vettura di un cavallo che in otto giorni lo portò a Roma e riportò a Perugia, e più soldi 9 di denari parimente cortonesi per tre some di legna comperate del proprio. — È poi da notarsi che i libri di spesa degli anni pre-

mento per ventiquattro giorni di lavoro. A questa fontana mancano, come si disse, i bassorilievi del secondo bacino, e ciò può far credere che fosse questa la parte del lavoro assegnata ad Arnolfo, dal quale, ignorandosi il motivo, essa non fu mai portata a compimento. È cosa in oggi difficile quella di indicare quali siano le sculture dell'uno e quali quelle dell'altro di questi tre artefici, essendo tutti tre di una stessa scuola, e l'uno continuatore della maniera dell'altro, a capo della quale, come è noto, sta Nicola. E tanto più difficile riesce la cosa, in quanto le intemperie e le ingiurie del tempo hanno in parte corrosa la superficie del marmo, intaccate le forme e coperte da una specie di crosta, talchè non torna affatto agevole di riconoscere in oggi quel carattere proprio e particolare che ogni artefice suol' imprimere all'opera propria. Come lavori che nella loro esecuzione mostrano un fare più largo, sono generalmente attribuiti a Giovanni le allegorie delle Stagioni e delle Arti e delle Scienze; mentre il resto delle sculture si attribuiscono a Nicola padre di lui, quantunque anche Arnolfo vi possa aver messa la mano. Benchè si riscontrino in quest' opera le imperfezioni ed i difetti, per così dire, insiti all' arte di quel tempo, pure si notano nelle sue parti buone proporzioni ed armonia, molta facilità inventiva nelle rappresentazioni allegoriche e nella riproduzione di tipi energici e di movimenti risoluti, ed una franca esecuzione. Il nome di Giovanni da Pisa insieme con quello del padre Nicola noi lo troviamo ricordato nel restauro della Pieve di Cortona, e nella fondazione della chiesa di Santa Margherita pe' frati di San Francesco.[1] Una delle migliori opere del loro scalpello,

cedenti mancano. Queste notizie ci furono gentilmente comunicate dal professore Adamo Rossi di Perugia.

[1] Vasari, vol. 1, pag. 268. Il Morrona, *Pisa illustrata*, vol. II, pag. 69,

San Martino di Lucca.

o della loro scuola, è la Deposizione dalla croce in San Martino a Lucca. L' arte, che da codesto lavoro si manifesta, è tale, che ben può dirsi come essa non attendesse ormai che l' apparire di Donatello e di Michelangelo per essere condotta a perfezione intera. Nessuna altra opera dello stesso secolo può gareggiare con codesta, tanto ne è ingegnosa la composizione, tanta l' arditezza dei movimenti e degli scorci, tanta la energia de' motivi, la naturalezza in fine e la forza ad un tempo de' caratteri.

Il corpo di Cristo, che pur nella morte non ha perduta la sua pieghevolezza, vien tolto in quel punto dalla croce ed è sorretto da Giuseppe da Arimatea. Il capo pende languidamente abbandonato sulla spalla d' un di lui braccio disteso e amorosamente stretto dalla madre seguìta dalle due Marie, mentre Giovanni sostiene l'altro braccio. Un giovane soldato gli viene appresso, con una mano si appoggia ad un bastone, con l' altra alla spada, guardando con mestizia al morto Salvatore. Gli sta vicino in ginocchioni un tale che con una spugna sopra un vassoio par si prepari a lavare la sacra salma, mentre Nicodemo si affaccenda a liberare dai chiodi i piedi di Cristo. La pieghevole elasticità delle forme, il bello dello scorcio, le buone proporzioni del Cristo, come il fare robusto delle altre figure, per la energia e naturalezza della mossa fanno scordare quel qualcosa di tozzo che esse hanno, e il troppo volume del panneggiamento. Nelle figure di donna si potrebbe forse osservare una tal quale debolezza di linee e una soverchia imitazione dell' antico.

dice che ciò fu nel 1297, e in una pietra del Campanile della chiesa di Santa Margherita asserisce d' aver letto scolpiti i nomi di *Nicholaus* e *Iohannis*. Ma poichè si conosce che a quel tempo Nicola Pisano era morto già da alcuni anni, come rilevasi dal vol. I, pag. 271, del Vasari e dalle memorie originali dell'anno 1284 nel vol. I, pag. 163, dei *Documenti sanesi*, del Milanesi, a noi pare che e quella data e l' asserita cooperazione di Nicola non può ritenersi nè esatta nè veridica.

Che se nondimeno qualcuno mostrasi inchinevole di preferire a questa Deposizione le opere di Pisa e di Siena, non potrà negare però come si scorga in essa adoperata un'arte, la quale va in molte parti man mano emancipandosi dalla ligia imitazione degli esemplari pagani, quantunque anche in questo lavoro faccia difetto il sentimento religioso, che tanto spicca invece in alcune opere degli scultori fiorentini vissuti più tardi.

Tomba di Santa Margherita da Cortona.

Come monumento della Rinascenza che porta impressi i caratteri e la maniera affatto particolare a Nicola e Giovanni da Pisa e dimostra d'essere stato eseguito secondo i precetti loro, non è meno notevole, di quello testè esaminato, quell'altro della tomba di Santa Margherita, che vedesi ora nella Sagrestia della chiesa dello stesso nome a Cortona. La leggerezza dell'architettura, l'armonico accordo con la parte scultoria, la bella distribuzione e la buona condotta dei rilievi e delle statue, rendono anche questo lavoro uno dei più pregevoli di quell'epoca. L'urna sepolcrale va adorna sul davanti di quattro bassorilievi che rappresentano alcuni fatti della vita della Santa, e sotto, tra le mensole che la sostengono, vedonsi due altri bassorilievi rappresentanti i miracoli da essa dopo morte operati. Tanto gli uni che gli altri sono condotti con eguale maestrìa, e con modo franco, benchè si riconosca una certa rigidità di forma in mezzo alla naturalezza delle proporzioni e alla verità dell'azione, e vi si riscontri nel panneggiare quello stesso difetto già osservato nella Deposizione a San Martino di Lucca. La Santa, vestita dei suoi abiti monacali e con le braccia incrociate sul seno, giace supina sull'urna col capo appoggiato ad un cuscino. Il coperchio della tomba è sostenuto con un braccio da due Angeli, i quali stanno ritti ai lati di essa, mentre coll'altro braccio essi alzano con bel garbo le cortine, mettendo allo scoperto i nobili li-

neamenti della Santa. Agli estremi della cassa vedonsi quattro leggiere colonnette binate che sostengono un doppio arco a forma cuspidale. Sul davanti sopra i capitelli stanno due statuette, e nel mezzo, l'arco stesso è sorretto da una mensola, la quale posa sopra una figura con un rotolo in mano.[1] Di Arnolfo, che secondo il Vasari nacque nel 1232 e fu nel disegno scolare di Cimabue, sappiamo che esso non fu figlio di Lapo, come vuole il Vasari, ma bensì di Cambio da Colle di Val d'Elsa.[2] Sappiamo inoltre che esso nacque nel 1240[3] ed ebbe a maestro in scultura Nicola pisano, insieme col quale e col figlio di lui

[1] Il Vasari asserisce, senza per altro recar prove, che Nicola lavorò nella Badia di Settimo, e fece a Pisa il palazzo vecchio degli Anziani ed altre fabbriche sacre e profane. Però la chiesa di San Michele in Borgo non è di lui, ma sì di Fra Guglielmo scolare suo; anche il campanile di San Nicolò è di data incerta e nulla presenta che lo faccia ritenere costruito dal nostro Nicola. Senza fondamento è altresì la opinione, ch' egli abbia dato il disegno della cappella di San Iacopo a Pistoia. Essa gli è anzitutto anteriore, e fu anche in tempi diversi modificata e risarcita. Anche il Tolomei nella sua *Guida di Pistoia,* pag. 122, acconciandosi alle *Notizie inedite* del Ciampi, sostiene che vi abbia avuta mano. Nè la maniera di lui si riconosce nella basilica di Sant' Antonio a Padova quale vedesi in oggi, come ha dimostrato con buone ragioni il marchese Pietro Selvatico nella sua *Guida di Padova* del 1842, pubblicata nell' occasione del Congresso degli Scienziati, e nell'ultima del 1866 data in luce dal Sacchetto. Può forse essere stato a Firenze l'architetto della chiesetta della Misericordia, e di quella di Santa Trinita, ma non già del Monastero delle donne a Faenza, che è posteriore di tre anni alla morte di lui, essendo stato fondato nel 1281. (Vedi Vasari, vol. I, pag. 266, nota 4.) L'opera di lui nel Duomo di Siena non è stata confermata e deve essere esclusa anche dalla chiesa di San Giovanni, poichè questa non fu incominciata prima del 1300. (Vedi nota al Vasari, vol. I, pag. 267.) Mancano poi affatto le prove che Nicola abbia nel 1254 ampliato il Duomo di Volterra, e che abbia lavorato in San Domenico ad Arezzo e fatti i restauri in San Domenico a Viterbo, od abbia eseguite altre opere a Napoli.

[2] Un privilegio concesso dalla Repubblica fiorentina all' architetto di Santa Reparata dice: *Magister Arnolfus de Colle, filius olim Cambii caput magister laborerii et operis Sante Reparate.* Esso fu pubblicato dal De Migliore, dal Moreni e dal Gaye nel tomo I, *Carteggi inediti,* Firenze, 1839. Vedi inoltre in Vasari, vol. I, pag. 249, nota 4.

[3] Vedi *Tavola alfabetica delle vite degli artefici.* Firenze, 1864, ediz. Le Monnier.

Giovanni noi l' abbiamo trovato a lavorare, da prima al pergamo di Siena, e da ultimo alla fontana di Perugia. Quello che è posto fuori d' ogni dubbio si è che Arnolfo morì a Firenze nel 1311 nella qualità di primo architetto e scultore di Santa Reparata,[1] detta poi Santa Maria del Fiore. Vuolsi che egli abbia molto lavorato, ma sventuratamente le sue opere andarono per la maggior parte perdute. Di veramente accertate noi non conosciamo al presente che due sole opere di scultura, l' una in San Domenico ad Orvieto, ed è il sepolcro del cardinale De Braye morto nel 1280, e l' altro il tabernacolo in San Paolo fuori le mura a Roma. Il monumento che vedesi ad Orvieto nella crociera a destra, è certamente uno dei più belli di quell' età, e come usavasi allora un misto di architettura, di scultura e di lavoro a mosaico. Buona l' invenzione, bello l' ordine architettonico, ricco l' ornato, le figure non prive di naturalezza, ed il piegare facile e spontaneo. Sopra un basamento a mosaico, fiancheggiato da due piedestalli, forse destinati a sostener qualche colonna o pilastro, sul quale doveva appoggiare il timpano ora mancante, vedesi collocata l' urna, sostenuta anch' essa da colonnette e pilastri cogli spazii intermedii messi ad ornati di mosaico, e dove stanno anche le armi gentilizie del Cardinale defunto. Questi vi giace sopra supino, vestito dei suoi abiti pontificali, col capo appoggiato ai cuscini, e con le mani, come di consueto, incrociate sul petto. Il coperchio è sorretto da colonnette binate con eleganti capitelli; ai lati vedonsi due figurette di diaconi che tengono sollevata la cortina. Sopra questo coperchio, tra due pilastri, è una lunga iscrizione che finisce coll' anno

Sepolcro del cardinale De Braye in San Domenico d' Orvieto.

[1] Dal registro de' morti di Santa Maria del Fiore si rileva che Arnolfo morì il 13 marzo 1311. Vedi *Tavola alfabetica,* ec.

della morte del Cardinale (1280) e col nome di Arnolfo.[1] Sopra i pilastri, entro nicchia che termina a cuspide, vi è la statua della Madonna seduta, con ai lati un Santo Vescovo e San Domenico.

Tabernacolo a San Paolo fuori le mura di Roma.

Il tabernacolo a San Paolo, stato danneggiato dall'incendio, venne restaurato, e nel ripulirlo si sono intaccate le forme, motivo per cui esso ha perduto alquanto del suo carattere primitivo. Il Rumhor, che lo vide prima dell'incendio, ci dice che le figure, benchè un po' corte, erano fra le più belle del tempo, e tali invero mostrano d'essere quelle della parte esterna del tabernacolo e specialmente le statue. Ad ogni modo è sempre un bello esempio di lavoro scultorio, di elegante e svelta architettura, ricco di ornato e di mosaico. Il tabernacolo è sorretto da quattro colonne con capitelli aventi delle teste tra il ricco ornato dei fogliami. Vedonsi agli angoli quattro statue, quella di San Pietro, di San Paolo, d'un altro Apostolo e di un frate Benedettino. Nella faccia principale, ai lati dell'arco, vedesi un Vescovo a capo scoperto ed è il committente del lavoro in atto di presentare il modello del tabernacolo a San Paolo, il quale dall'altro lato colle braccia tese mostra di riceverlo e gradirlo. Dietro a San Paolo havvi un altro Apostolo, come dietro al Vescovo sta un frate con la mitra e il pastorale. Ai lati dell'arco della seconda facciata è sculto il sacrifizio di Abele e quello di Caino, nei lati della terza facciata stanno due figure coronate con in mano un rotolo per ciascuna, la più attempata ha nella mano sinistra il mondo. Ai lati del quarto arco sta Eva che accetta il frutto dal serpente, e Nostro Signore che vieta ad Adamo di mangiarlo. Sopra la cornice della facciata davanti vedonsi tre iscrizioni, due col nome dello scultore Arnolfo e del

[1] *Hoc opus fecit Arnulfus.*

suo socio, e quella di mezzo col nome del Vescovo che fece fare il tabernacolo.[1] In ognuna delle quattro cuspidi stanno con variato movimento due Angeli, i quali, uno per parte volando, si tengono al rosone traforato. Il tabernacolo finisce con alcune gugliette, ed una maggiore nel mezzo. Agli angoli nell' interno, sopra le colonne, vedonsi quattro Angeli, due de' quali col capo all' ingiù e ad ali spiegate tengono in mano un turibolo in atto di dare l' incenso,[2] gli altri due ritti in piedi tengono l' uno un candelliere e l' altro un turibolo.

Tanto per l' arditezza come per la novità dei loro movimenti, per le proporzioni e i tipi loro, sono codeste le figure più interessanti, e piacciono più di tutte quelle che qui si vedono scolpite. Il rimanente, nell' interno, è messo ad ornato con simboli di animali, framezzati a lavoro di mosaico come era usanza dei primi tempi cristiani.

Grotte vecchie a San Pietro in Roma.

Vuolsi opera di Arnolfo anche la tomba di Bonifazio VIII (morto l' 11 ottobre 1303) nelle grotte vecchie a San Pietro. Questa tomba è costituita dalla sola urna marmorea, la quale come di consueto è ricoperta da un drappo cadente dalle parti. Il Papa vi è disteso sopra supino vestito dei suoi abiti pontificali, col capo appoggiato a cuscini e colle mani incrociate sul petto. Le forme sono studiate e riprodotte con verità; bella, netta, precisa ne è l' esecuzione; finamente lavorato il marmo e gli accessori; largo da ultimo è il modellare delle pieghe. La maniera ed il carattere di questo lavoro sono talmente simili a quelli dei Cosmati, che senza la testimonianza del Vasari e di altri scrittori

[1] *Hoc opus fecit Arnulfus,* e da un' altra parte: *Cum socio suo Petro,* e nel mezzo: *Anno milleno centum bis et octuageno quinto summe Ds. q. hic abbas Bartholomeus fecit opus fieri sibi tu dignare mercri.*

[2] L' uno di essi è mancante della mano sinistra.

più moderni che ne parlarono, si crederebbero eseguiti da uno di quegli artefici, come ad esempio da Giovanni Cosmati. E ad uno di essi infatti lo ha attribuito il Cicognara [1] tratto in inganno dal non vedervi, come lo ricordava il Vasari, il nome di Arnolfo, [2] e dal credere per fermo, come era allora opinione comune, che Arnolfo morisse nel 1300, mentre ora si conosce che egli è morto nel 1311.

Santa Maria all' Araceli.

Crediamo pur conveniente di ricordare la statua del papa Onorio IV morto nel 1285 [3] e fatta mettere da papa Paolo III sulla tomba della madre di lui in Santa Maria d'Araceli. Anche questa scultura rammenta i lavori di Arnolfo e dei Cosmati. La figura ha molta naturalezza, ma dimostra una condotta e un modellare più pieno e più largo di quello che vedesi generalmente nelle opere di quegli artefici. Il Papa vestito pontificalmente è disteso supino, sopra un drappo, col capo appoggiato su due cuscini. [4]

Lapo che a Siena fu aiuto di Nicola Pisano, ebbe per padre Ciuccio di Ciuto da Firenze, chiese ed ottenne la cittadinanza sanese insieme co' due suoi fratelli Donato e Goro negli anni 1271 e 1272. Fu dipoi architetto di Sant' Angelo in Colle nel 1284, e nel 1289 Siena gli allogò una commissione. Donato invece diresse nel 1277 la costruzione del ponte a Foiano sul Merse, e lavorò

[1] Egli ne parla nella sua opera al tomo III, cap. IV, pag. 263.

[2] Vasari, vol. I, pag. 245, nota 3. Nella seconda edizione Giuntina dice che Arnolfo fece la cappella ed il sepolcro di papa Bonifazio VIII in San Pietro di Roma, dove è scolpito anche il nome di Arnolfo. Il nome di lui poteva trovarsi scolpito nelle pareti della cappella invece che nel sepolcro. Difatti il Ciampini chiama Arnolfo *Architectus Sacelli*, aggiungendo che il nome di lui *ibi incisum erat*. Vedi Ciampini, *De Sacris edificiis,* pag. 65.

[3] È danneggiata nella mano destra, e vi manca parte del naso.

[4] Nella nota 3 del vol. I del Vasari, a pag. 244, si riferisce quanto è asserito nella edizione Giuntina, che Arnolfo cioè incominciò il sepol-

alla Fontebranda. Finalmente noi troviamo l'altro fratello Goro, aiuto anche lui di Nicola, occupato a ricostruire la fontana Follonica, e sappiamo inoltre che egli ebbe tre figli, Neri cioè, Ambrogio e Goro, allevati nel mestiere e nella professione del padre, ma dei quali nulla ci resta.

Ci rimane ora a discorrere di Fra Guglielmo che fu, a quanto pare, il più vecchio allievo o compagno di Nicola, quantunque fra le opere di lui e quelle del maestro corra gran differenza. Egli entrò come laico fra i Domenicani nel 1257 e fece a Pisa in quel convento dell'Ordine il suo noviziato.[1] Il lavoro principale del suo scalpello sono i bassorilievi sul sepolcro di San Domenico a Bologna. I resti mortali del Santo erano conservati dal 1221 in una bara di legno, e solo il 23 maggio dell'anno 1233 essi furono con molta solennità e coll'intervento dell'Arcivescovo di Ravenna e del Magistrato di Bologna riposti in una semplice urna di pietra, nella quale rimasero suggellati, finchè fosse loro fatto un sepolcro più degno.[2] Con felice pensiero si allogò l'opera

cro di papa Onorio III, ma senza condurlo a compimento. Danielo Papebrocchio (vedi *Memorie storiche della Chiesa e convento di Santa Maria in Araceli,* raccolte dal Padre F. Casimiro Romano. Roma, 1736) ricorda che la statua di Onorio IV è stata scolpita nel 1288, senza però dirci da chi, nè da dove egli abbia cavata tale notizia, e che Paolo III dalle rovine della Basilica Vaticana la fece trasportare all'Araceli e collocare sopra la tomba della madre di lui. Forse nel Vasari è nato equivoco tra Onorio III ed Onorio IV, poichè Onorio III era papa dal 1216 al 1227, mentre Onorio IV lo era dal 1285-1286, epoca in cui Arnolfo era in Roma.

Si racconta inoltre che Arnolfo abbia fatto l'altar maggiore di Santa Cecilia in Trastevere, ma la relativa iscrizione citata dall'Ugolini:

Fecit Arnulfus anno Domini MCCLXXXIII,

non trovavasi più al tempo, in cui Platner e Bunsen (1830) descrissero la città di Roma, come si rileva dal vol. III, pag. 641. Vedi anche Schnaase, op. cit., vol. II, pag. 1, 323, e Milanesi per le notizie artistiche, Doc. I.

[1] Vedi *Cronaca del convento di Santa Caterina a Pisa,* Annali manoscritti nell'*Archivio storico,* vol. VI, pag. 468.

[2] Vedi in Marchese, *Memorie de' pittori, scultori,* ec. Firenze, 1854, vol. I, cap. V.

a Nicola ed a Fra Guglielmo; ma occupatissimo il primo a Siena, potè contribuirvi soltanto co' disegni o coi modelli che ritardò sino al 1267. L'esecuzione del sepolcro può quindi considerarsi come interamente opera del Frate.

San Domenico a Bologna.

Codesto sepolcro è di forma quadrangolare, ed offre ai lati diverse storie tolte dalla vita del Santo e de' suoi seguaci.[1] Nelle due storie scolpite sul davanti si ritrae in una il miracolo del giovane Napoleone richiamato a vita, e nell' altra quello dei libri del Santo salvati in Linguadoca dallo incendio che distrusse gli scritti degli eretici Albigesi. La Vergine col Bambino framezza que' due primi bassorilievi. Nelle sei storie lavorate dall' altra parte sono rappresentati tre fatti del Beato Reginaldo di Orléans. Fra il primo ed il secondo havvi una statua del Redentore e sono seguìti dalla visione di papa Onorio, quando gli apparisce Domenico in atto di sostenere la Chiesa vacillante. Alla visione tien dietro l' esame della regola ed il riconoscimento dell' Ordine domenicano da quel Pontefice approvato. Agli altri due lati sono rappresentati, in uno, gli apostoli Pietro e Paolo che consegnano il libro degli Evangeli a San Domenico, e questi che alla sua volta dà lo stesso libro a suoi frati. Sull' altro è ritratta solo una storia con degli Angeli che recano cibo alla giovane famiglia dell' Ordine. Negli angoli finalmente veggonsi i quattro Dottori della Chiesa.

[1] Il sepolcro finisce con un coperchio, opera di maestro Nicolò del fu Antonio di Puglia. Dal contratto pubblicato da Michelangelo Gualandi nelle sue *Memorie originali riguardanti le Belle Arti,* ec., serie V, Bologna 1844, in data del 20 luglio 1469, si rileva che fra i patti convenuti con lo stesso maestro Nicolò per il coperchio ed altri lavori dell'arca di San Domenico in Bologna vi è pur questo, che lo scultore cioè debba fare ventuna statue, delle quali dà il nome. Morto Nicolò nel 1494 (Gualandi, op. cit., pag. 139), è rimasto incompiuto il ricco fregio per la mancanza di alcune statue. Fra coloro che condussero a termine le statue mancanti va compreso il giovane Michelangelo Buonarroti. Il basamento è opera di Alfonso Lombardo. Vedi Padre Marchese, op. cit., vol. I, pag. 128.

In questi lavori Fra Guglielmo non riproduce che debolmente lo stile del maestro, e ciò è manifesto pei mancamenti che essi mostrano nel carattere, nelle forme e nella espressione loro, mentre cadono nello esagerato per ciò che riguarda il raggruppare delle figure ed il modo di panneggiare. Ciò non ostante essi sono sempre un bel saggio della influenza che Nicola ha esercitata sull' arte. Fra Guglielmo, per essere frate dell' Ordine non ebbe dell' opera sua compenso di sorta; ma assistendo egli al solenne trasferimento delle ceneri del fondatore dell'Ordine, cercò in certo modo di risarcirsene e arricchire ad un tempo di una preziosa reliquia il suo convento di Pisa. Staccò furtivamente al cadavere del Santo una costola, e la portò via bravando la scomunica che certamente gli sarebbe toccata, quando fosse stato scoperto. Al letto di morte soltanto palesò ai confratelli il sacro tesoro da lui involato, che essi neppure sapeano di possedere. [1]

San Giovanni a Pistoia

Sembra però che prima di morire Fra Guglielmo sia passato da Pisa a Pistoia, dove eseguì, molto probabilmente nel 1270, il pulpito in San Giovanni *fuori civitas*. Prescindendo dal nome e dalla data, notizie che diconsi rinvenute nei ricordi pistoiesi della stessa Chiesa, [2] la maniera ed il carattere di questo lavoro mostrano senz' altro che ne fu autore un seguace del Pisano, e quale appunto riscontrasi essere stato Fra Guglielmo con le altre sue opere.

Dodici sono le storie scolpite da Fra Guglielmo in codesto pulpito. Dal lato dove sembra che originariamente vi fosse la porta, corre una ornamentazione a mosaico in parte guasta. Nel primo dei due scompartimenti è

[1] Vedi *Cronaca del convento di Santa Caterina di Pisa,* in Marchese, op. cit, pag. 86, vol. I, e nell' *Archivio storico,* vol. VI, pag. 467. Un osso di San Domenico si conserva in San Marco a Firenze. Richa, vol. VII, pag. 160.

[2] Vedi Tigri, *Guida di Pistoia,* 1854, pag. 223.

rappresentata l' Annunziazione, nel secondo la Visita di Maria a Santa Elisabetta. Più sotto fa riscontro all' Annunziazione la Nascita di Cristo, e alla Visita l' Adorazione de' Magi. Il davanti del pulpito è diviso in quattro scompartimenti: nel mezzo sta la figura intera di un Angelo con una tabella in mano, attorno a lui gli altri simboli degli Evangelisti; alla destra il bue, a sinistra il leone, e superiormente l' aquila che sorregge il leggìo. Nei due scompartimenti di sopra vedesi la Lavanda de' piedi e la Deposizione dalla croce; in quelli di sotto la Crocifissione e la Discesa del Salvatore al Limbo. Nel terzo lato sono scolpite altre quattro storie, la prima delle quali rappresenta, entro un fregio a mandorla, Cristo portato da quattro Angeli, mentre altri due suonano le trombe. [1] La seconda rappresenta la Vergine, circondata dagli Apostoli in atto di guardare Cristo che ascende in cielo. Le ultime due sono la Discesa dello Spirito Santo e la Morte della Madonna, nella quale il Divino Figliuolo accoglie fra le braccia l' anima della Madre giacente sul letto, circondata dalle consuete figure.

Il pulpito è sorretto da due colonne con capitelli; esse posano sopra leoni, l' uno de' quali ha sotto di sè una capra, e l' altro un bue, collocati entrambi sovra un basamento comune. Verso il muro, anzichè da mensole, è sostenuto da due capitelli con due Profeti, ciascuno dei quali ha fra mano un cartello. Per completare la descrizione di questo pulpito è necessario aggiungere che nell' angolo presso la porta vedonsi tre Profeti, quello di mezzo con un libro e gli altri due col rotolo consueto; superiormente havvi un leggìo, e in una mandorla un bassorilievo rappresentante il Redentore portato da due Angeli. Nell' angolo opposto vi fanno riscontro altri

[1] Le teste di qualcuno degli Angeli sono state evidentemente rinnuovate.

tre Profeti rappresentati al modo stesso con la sola differenza, che il mosaico del leggio è in parte distrutto.

In merito a questo lavoro noi crediamo di osservare che, quantunque si riconosca in esso la maniera di Nicola, non vi si riscontra però quella consueta energia di lui che talvolta gli fa perdonare qualche difetto nella composizione, e nel modo non sempre bello di raggruppare. Che se le figure scolpite da Fra Guglielmo ci lasciano desiderare proporzioni migliori, forme più corrette, una più robusta modellatura e un piegare meno difettoso; non si può per certo negare ad esse invece una tal quale forza d' espressione. Quantunque ei facesse parte di una Comunità religiosa, pure non ha potuto, in onta ai tentativi fatti, sottrarsi interamente all' influenza dei tipi pagani. Il quale difetto ci si rende con maggiore evidenza chiarito, quando si pon mente alla figura dell'Angelo scolpito sul davanti del pulpito e alle figure dei Profeti collocate agli angoli, le quali sono anche le migliori.

Per dar fine al discorso intorno a Fra Guglielmo aggiungeremo soltanto che egli lavorò nel 1293 al loggiato del Duomo di Orvieto[1] e nel 1313 al pulpito di San Michele in Borgo presso i Camaldolesi di Pisa.[2] Morì egli in Pisa nel suo convento di Santa Caterina[3]

[1] Vedi della Valle, *Duomo di Orvieto,* e Morrona, *Pisa illustrata,* vol. III.

[2] Il pulpito era di forma esagona ed aveva cinque bassorilievi; quattro sono collocati per ornamento nei parapetti delle due cantorie nel Duomo di Pisa, e rappresentano: l'Adorazione dei Magi — la Fuga in Egitto — la Presentazione di Gesù al tempio — e la Natività di lui. Questi lavori non sono certo fra i migliori di Fra Guglielmo. Altri due bassorilievi colla Strage degli Innocenti e la Visita di Maria a Santa Elisabetta, non sono originali, ma eseguiti da Francesco Cecchi nel secolo decimosettimo per compire, imitando la maniera della scuola pisana, l' ornamento dell' orchestra del Duomo di Pisa. Il quinto bassorilievo di Guglielmo rappresentante l' Annunziazione è rimasto sempre nella chiesa di San Michele in Borgo.

[3] Vedi *Cronaca del convento di Santa Caterina,* Marchese, opera citata.

dopo aver vestito l'abito dell' Ordine per 57 anni ed insegnata l' arte ad un suo confratello, il laico Fazio, il quale visse fino al 1340.[1]

Ritornando a Giovanni Pisano, sembra a noi che egli non abbia presa parte a lavori di importanza prima che insieme col padre lavorasse al pulpito di Siena stato compiuto circa il 1268,[2] dopo di che aiutò il padre nei lavori della fontana di Perugia.

Camposanto di Pisa e Santa Maria della Spina.

Morto Nicola nel 1278, imprese Giovanni nello stesso anno a costruire il Camposanto di Pisa, lavorando inoltre alle parti ornamentali della chiesa di Santa Maria della Spina.[3] Il colonnato esterno, le nicchie e le statuette, se a dir vero non possono dirsi le opere migliori del tempo, mostrano però d' appartenere alla maniera di Giovanni e de suoi scolari.[4] Forse lavorò prima il ballatoio, gli archi, i pilastri e le statuette, delle quali

Battistero di Pisa.

venne adornato il Battistero di Pisa. Eseguì pure in quel tempo sulla porta orientale sopra il fregio del Bonamico la statua della Vergine col Bambino, alla quale San Gio-

[1] Vedi nell' *Archivio storico,* vol. VI, pag. 504.

[2] Se il Vasari fosse nel vero in quanto asserisce a pag. 162 del vol. I, Giovanni sarebbe già stato nel 1264 così avanti nell'arte sua da poter condurre a Perugia il sepolcro in marmo di Urbano IV. Ma non ci par conveniente di spendere al riguardo maggiori parole dal momento che ai giorni del Vasari codesto sepolcro già più non esisteva, e solo ricorda trovarsi sparsa per la città qualche reliquia. Il Mariotti (vedi Vasari, vol. I, nota 1, pag. 162) inchina a credere che Giovanni piuttosto che a quello d' Urbano abbia lavorato al sepolcro di Martino V morto a Perugia nel 1285. Il documento riferito e dal quale risulta la misura del salario da lui toccato a Siena, è tale ad ogni modo, da provare come non fosse a quell' epoca il nostro scultore tenuto in gran conto.

[3] Vedi il Vasari, vol. I, pag. 271.

[4] Il Vasari gli attribuisce anche la Madonna col Bambino posta in sul vertice, e benchè essa sfugga, per l' altezza, ad un esame accurato, pure la maniera, con la quale è stata condotta, induce a ritenerla opera di lui. Lo stesso accenna ad un ritratto di Nicola, che dovrebbe trovarsi in codesta Chiesa, come nella biografia di Andrea Pisano parla della effigie che del padre vi avrebbe scolpita Nino. Ora però non esiste più nè l'uno nè l'altra.

vanni presenta un tale inginocchiato davanti.[1] In questo lavoro spiega l'artista lo stile grandioso, che già si ammira nella fontana perugina, e che lo fa distinguere da tutti i suoi contemporanei. La Madonna col Bambino, in mezza figura e di proporzioni maggiori del vero che vedesi nel Camposanto sotto il primo fresco di Benozzo Gozzoli, va annoverata fra quelle opere, nelle quali il maestro accoppiò felicemente la naturalezza e la grazia dei movimenti a un fare largo e facile. La Madonna è tutta avvolta nel manto, che bellamente le copre una parte della testa, lasciando scoperta la faccia ed una porzione del collo. Veduta di profilo essa ricorda l' antico. È in atto di sollevare e avvicinare a sè, guardandolo amorosamente, il Putto che ha nelle braccia, il quale vestito di una piccola tunica fissa sorridendo la Madre. Largo e facile è il panneggiamento, le giunture sono ben studiate, le mani non mancano di buone proporzioni, il movimento delle figure è spontaneo; e come l' esecuzione è franca e diligente, così l' insieme mostra studio ed intelligenza delle forme. Anche il tabernacolo coi sei Santi, collocato al di fuori sovra la porta, mostra come egli sia artista pregevole, vuoi come architetto, vuoi come statuario.[2]

Camposanto di Pisa.

[1] Sotto la Madonna leggonsi i versi seguenti:
Sub Petri cura fuit hec pia sculpta figura
Nicol. nato sculptore Iohe vocato.

Il Vasari, vol. I, pag. 278, mette questo gruppo sulla porta principale del Duomo e crede che la persona inginocchiata sia Pietro Gambacorti *operaio* del Duomo, la quale asserzione non trova conferma da parte degli annotatori. Il Vasari stesso ricorda esservi sulla porta di fianco dello stesso Battistero una Madonna di marmo, ai lati della quale vedesi una donna in ginocchioni, con due bambini, nella quale si crede sia figurata la città di Pisa, e dall' altro lato l' imperatore Enrico. Sotto a ciascuna figura dice trovarsi una iscrizione analoga, una delle quali avrebbe avuto anche il nome dello scultore Giovanni da Pisa, cui attribuisce il lavoro. Il Da Morrona ne vide confusi in terra fra i sassi i resti, che poi furono collocati nel Camposanto, ove ancor oggi si vedono.

[2] Dello stesso tempo è la Vergine col Putto che sorge in cima della facciata di quel Duomo.

Scrive il Vasari che il nostro artista lasciò Pisa nel 1283 per andarsene a Napoli, dove avrebbe compiuto l'ampliamento di Castel Nuovo.[1] Al suo ritorno da Napoli ottenne nell'anno seguente la cittadinanza di Siena, e si ha buon fondamento per credere che fosse allora nominato anche capomaestro della fabbrica del Duomo. Certo è però che egli ottenne quella carica prima del 1288.[2] È assai probabile che soltanto con progetti egli vi abbia concòrso e che gli scolari di lui abbiano invece in Arezzo condotto a compimento per la Cappella Ubertini il lavoro della tavola in marmo dell'altar maggiore piena di figure, di fogliami e di altri ornati.[3] Il Vasari, il quale con amore particolare fermò la sua attenzione sui lavori della sua città nativa, ci lasciò una minuta descrizione di codesto altare che, posto in mezzo del coro, è visibile da ogni lato. L'architettura pesante e senza eleganza, e le figure non bene distribuite, fanno di codest' opera un lavoro che punto non risponde nè allo ingegno, nè alla maniera usata dal nostro scultore.

Duomo di Arezzo.

La composizione manca innanzi tutto di buon ordine, e la figura del Cristo nella storia della Crocifissione ha tutta l'apparenza di una persona estenuata. Ha la testa grossa, e le costole mostrano forme assai dure e sporgenti. Anche la Vergine col Bambino in braccio non va distinta nè per bellezza di forma nè per vigorìa di tipo. E come le figure che l'attorniano di papa Onorio IV, di San Gregorio Magno e di San Donato, patrono della città, sono volgari di aspetto, difettose di forme e nel loro atteggiamento contorte; così anche la modella-

[1] Vedi il Vasari, vol. I, pag. 271. A quel Castello si era posto mano nel 1279 sotto Carlo I d'Angiò. Vedi Camera, *Annali del Regno di Napoli*, vol. I, pag. 322.

[2] Vedi il Milanesi, *Documenti*, ec., vol. I, pag. 163; vol. III, p. 274.

[3] Vedi il Vasari, vol. I, pag. 272; Schnaase, op. cit., vol. VII, pag. 2, e Burckhurdf, *Cicerone*.

tura scorgesi qua e là trascurata, e il marmo stesso rozzamente lavorato.

Quantunque negli intervalli fra un' epoca e l' altra egli assumesse incarico d' altri lavori e perciò cadesse nelle multe già convenute, pure sappiamo che negli anni 1288, 1290, 1295 e 1299 rimase sempre capomaestro del Duomo di Siena. [1] Egli era però tanto valente, e così difficile di potersi sostituire, che la città stessa preferì di scusarlo, anzichè col rigore costringerlo a partire prima del tempo e ad opera non compita. Vuole il Vasari che negli anni intermedii, mentre era a capo della maestranza, egli abbia soggiornato a Firenze ed a Bologna, ma nulla ci è rimasto di lui. [2] Nel 1299 però si tolse per qualche tempo da Siena onde lavorare a Pisa [3] pei Canonici del Duomo lo stipo di avorio e forse anche il gruppo d' avorio rappresentante la Madonna col Putto, che ancora conservasi in quella chiesa.

[1] Vedi il Milanesi, *Documenti,* ec., vol. I, pag. 161 e seg.

[2] I bassorilievi che il Vasari gli attribuisce e vuole da lui fatti in San Giovanni di Firenze, non possono essere suoi, portando essi la data del 1370, 50 anni cioè dopo la morte di lui. (Vedi la nota 2 in Vasari, vol. I, pag. 274.) Nè egualmente può essere sua la Madonna fra due Angeli collocata sopra la porta che mette alla Canonica di Santa Maria del Fiore, mostrando codeste figure un'espressione e forme così gentili, come non si riscontrano in nessuna altra opera di lui. Per codeste particolarità e per la maniera meno robusta, con la quale sono esse condotte, noi siamo piuttosto inchinevoli a crederle opere di Andrea da Pontedera o della sua scuola. Gli annotatori del Vasari, vol. I, pag. 275, nota 1, negano che il nostro artista abbia costrutto, come vuole il suo biografo, un monastero di donne a Prato e restaurata la chiesa di San Domenico, rimasta ancora incompleta nel 1322. È possibile invece che egli sia stato invitato a dar consigli sui lavori fatti e su quelli da fare. Il Vasari nel vol. I, pag. 274, dice inoltre che a Bologna *ordinò la cappella maggiore della chiesa di San Domenico, nella quale gli fu fatto fare di marmo l' altare da Teodorico Borgognoni lucchese, vescovo e frate di quell' Ordine: nel qual luogo medesimo fece poi l' anno* 1298 *la tavola di marmo, dove sono la Nostra Donna ed altre otto figure assai ragionevoli.* Lavori tutti che, se pur furono da lui eseguiti, ora non esistono più.

[3] Vedi in Morrona, op. cit., vol. II, pag. 422 e seg., i *Documenti* col prezzo pattuito; Ciampi, op. cit., pag. 123.

È altresì probabile che egli abbia allora eseguito per San Pietro in Vinculis a Castel San Pietro presso Pisa il fonte battesimale adorno di rilievi. Lo vide il Da Morrona, e quell'opera portava il nome di Giovanni e quello di uno scolare suo che gli servì di aiuto.[1] Di là recossi a Pistoia, dove eseguì nel 1301 in Sant'Andrea il pulpito, adorno di rilievi, i quali molto rassomigliano a quelli eseguiti dal padre a Pisa ed a Siena, e da lui stesso ripetuti più tardi nella prima città. Non è tuttavia codesto lavoro senza difetti nella composizione, nè l'artista fu nelle forme sempre felice, quantunque nella figura di Cristo ei si dimostri meno del padre imitatore dell'antico. Il Cristo mostra forme meno robuste di quelle, di cui sono dotate le altre figure, le quali ritraggono ancora dell' arte all' epoca della decadenza romana, mentre esso rassomiglia assai più alle figure scolpite da Fra Guglielmo in San Giovanni *fuori civitas.*

Sant' Andrea di Pistoia.

La composizione dell' inferno nel Giudizio finale, quantunque sia stata scolpita dal nostro artista in maniera meno fantastica di quella adoperata dal padre suo a Pisa e a Siena, ci mostra pur sempre rappresentato Lucifero sotto le forme di una figura mostruosa, con un rospo in mano. Il Salvatore in atto di accogliere le anime elette che gli sono presentate dalla Madre, separata da lui dalla croce, ha un tipo sgradito e forme ossute e difettose, specialmente nelle giunture e nelle estremità. L' Angelo in vece che alla sinistra di lui lotta con un demonio, ci presenta un episodio pieno d' ardimento e ben eseguito. Nella storia della Crocifissione noi ritorniamo a vedere nel Cristo una figura esile, scarna ed ossuta, nè meglio di lui è pensata la figura dei due

[1] Vedi Morrona, op. cit., vol. II, pag. 86. La iscrizione era la seguente: *Magister Ioannes cum discipulo suo Leonardo fecit hoc opus ad honorem Dei et San Petri Apostoli.*

ladroni. Un gruppo che invece ricorda assai la maniera di Nicola è quello della Madre Maria, svenuta e sorretta dalle donne. Fra gli episodii che alla storia dei Re Magi si riferiscono, è assai pregevole quello che rappresenta l' avviso loro dato di non far più ritorno da Erode. La figura dell'Angiolo particolarmente primeggia su tutte le altre di questa composizione, ed è anzi una delle più leggiadre uscite dallo scalpello del nostro artista. Bella composizione pure è quella che rappresenta la Nascita. Ma la parte migliore del pulpito è quella che comprende le statue collocate agli angoli, e fra esse i simboli degli Evangelisti che formano uno dei gruppi meglio riusciti di quel tempo. L'Angelo anzi, pel franco e deliberato suo portamento, per l'energia che dimostra e per la vita che manifesta, vince in bellezza tutte le statue di lui fin qui esaminate, e si può dire, che esso più di tutte ricorda l' antico per modo da essere tratti a credere che ad alcune parti meno pregevoli vi abbiano posta mano gli scolari. [1]

San Giovanni a Pistoia.

Un' altra bella e più compiuta opera di Giovanni da Pisa è il fonte battesimale da lui eseguito nella chiesa di San Giovanni evangelista a Pistoia. Esso è sorretto da un gruppo rappresentante le tre virtù teologali, ed

[1] La scritta è la seguente:

Laude dei trini rem ceptam copulo fini
Cure presentis sub primo mille tricentis
Princeps est operis plebanus vel dator eris
Arnoldus dictus, qui semper sit benedictus,
Andreas unus Vitelli quoque Tinus (?)
Natus Vitali bene natus nomine tali
Dispensatores hi dicti sunt meliores
Sculpsit Iohannes qui res non egit inanes
Nicholi natus sensia (?) *meliore beatus*
Quem genuit Pisa doctum super omnia visa.

Così leggiamo noi, mentre il Tigri al verso 5 invece di *Tinus* legge *Timus*, ed al verso 9 per *sensia, sentia,* ed il Tolomei *sensio,* entrambi spiegando la parola per *scentia.* Il Targioni invece ne' *Viaggi*, vol. VII, dà *sensim* pel nostro *sensia.*

ha gli angoli fregiati dalle quattro virtù cardinali. Per la esecuzione d' un tale soggetto, pel quale non era necessario di portarvi alcun sentimento religioso, Giovanni era artista opportunissimo, e lo condusse in fatti da maestro sotto ogni riguardo.

Cattedrale di Pisa.

Reduce a Pisa pose mano, per commissione di Borgogni di Tado,[1] al pulpito del Duomo, lavoro che fu più tardi scomposto. Dei bassorilievi che allora lo adornavano, se ne vedono ora sei nella galleria superiore di quella Cattedrale, ed un settimo è collocato sopra la porta della Sagrestia dei canonici. Fra essi merita particolare attenzione quello che rappresenta la Crocifissione, nella quale è notevole il Cristo, che anche qui è di una sgradevole magrezza. Il gruppo con la Maria altro non è che il ripetere di composizioni anteriori. Fra codesti bassorilievi quello della Nascita, vuoi per buona distribuzione, vuoi per i movimenti delle figure, sta coi migliori. La Vergine nel mezzo, in atteggiamento che ha dell' antico, è in atto di sollevare il velo dal Bambino dormiente. Più oltre, a sinistra di lei, siede Giuseppe, e presso a questi vedesi una donna che versa acqua in un vaso, ed un' altra che immergendovi la mano ne prova il calore. Nel campo superiore vedesi l' Annunziazione, bassorilievo che più degli altri presenta motivi gradevoli di composizione, e rammenta un' arte seguita ed imitata dagli artefici del secolo successivo, come fra gli altri esempi ci è dato di vedere nella porta di bronzo del Ghiberti collocata nella parte settentrionale del Battistero fiorentino.

Nella storia della Fuga in Egitto, Maria scherza sull' asinello col sorridente Bambino, mentre il giovane marito le cammina di fianco. È una composizione che

[1] Ciò rilevasi dalla iscrizione che il Da Morrona riporta, op. cit., vol. I, pag. 336.

ricorda quell'altra che vedesi fra le pitture di Giotto, e della quale si valsero più tardi e imitarono gli artefici del secolo decimoquinto. Nel Cristo battuto alla colonna ci è un' altra volta dimostrato, come questo maestro perda in forza di modellare quante volte ricerca oltre il dovere la verità nel realismo. In altri due bassorilievi sono rappresentate la Strage degli Innocenti e l' Adorazione dei Magi. Nella prima vedonsi gruppi animati e buoni motivi; nella seconda la composizione è bene svolta, e si rende particolarmente notevole per una certa vivacità e prontezza di movimenti nelle figure. Il Giudizio Finale, da ultimo, mostra presso a poco gli stessi pregi e gli stessi difetti, nei quali abbiamo visto essere caduto il nostro artista, nell'identico soggetto da lui eseguito nell' altro pulpito in Sant' Andrea di Pistoia. In uno dei pilastri della crociera vedesi un gruppo, di grandezza quasi naturale, composto delle quattro figure degli Evangelisti coi loro simboli, e sotto inginocchiate due altre figure che si suppongono essere l' una quella del committente Borgogni, e l' altra quella dello scultore Giovanni Pisano.[1] Nel coro è stata collocata la figura d' un San Michele, la quale serve ad uso di leggìo. Codeste figurè mostrano d' essere fra le parti migliori del lavoro, poichè esse hanno posa naturale, proporzioni ragionevoli, piegare largo e facile, e nelle teste mostrano da parte del loro autore un attento studio dell' antico. Negli angoli degli specchi del pulpito, in oggi esistente in quella Cattedrale, vedonsi, di quello antico di Giovanni da Pisa, le sole figure di tre Profeti con rotoli in mano, e quella di Cristo circondato da Angeli uscenti da fiori. Cristo ha la mano destra piegata sul petto, un rotolo spiegato nella sinistra, e sotto i piedi dei basilischi, dei

[1] In questi giorni fu di là tolto e portato nel Camposanto pisano.

draghi e un leone, figure tutte di mezzana grandezza. Le colonne che reggono il pulpito, come i due leoni, i quali tengono sotto di loro l'uno un cervo e l'altro un cavallo, sono reliquie dell'antico pulpito.[1] Nel Camposanto trovasi la simbolica figura di Pisa che allatta due fanciulli: dell'aquila che essa aveva sulle spalle, non rimangono più che gli artigli. Vedonsi sotto di essa le quattro figure della Giustizia, della Temperanza, della Fortezza e della Prudenza; e tra esse sulla base, l'aquila. In proporzioni di poco inferiori al naturale vedesi un' altra figura con una bilancia, ed un rotolo spiegato, sopra il quale stanno scritte le parole: *veritas de terra orta est et iustitia de caelo prospexit.* Anche la figura di Ercole, e un altro gruppo con tre figure allegoriche di donna attorno ad una colonna, le quali sembrano tre Grazie, ricordano l'antico.[2] Otto piccole figure in bassorilievo sedute sopra un basamento e rappresentanti le arti e le scienze, ricordano assai quelle altre che si vedono sulla base della colonna che sostiene nel mezzo il pulpito di Siena già da noi ricordato nella vita di Nicola. Vedonsi inoltre tre figure di Profeti che trovavansi tra i bassorilievi agli angoli del pulpito antico; e oltre diversi frammenti dell' opera architettonica, come cornici ed ornati, altre quattro piccole figure che forse son quelle stesse, le quali stavano già tra un arco e l' altro sopra i capitelli delle colonne. Tutte queste sculture, quantunque facciano parte d'un solo lavoro, non sono però di un egual merito nei riguardi dell' esecuzione. Le più scadenti devonsi attribuire agli aiuti, come la maniera più larga e più facile

[1] Questo pulpito, coi resti dell' antico, è stato ridotto alla forma presente sotto l' operaio Ceoli nel 1607. Vedi Morrona, op. cit., vol. I, pag. 302.

[2] Queste sono raggruppate di maniera che l' avambraccio dell' una serve d' avambraccio all' altra.

che vedesi adoperata nelle altre, deve provenire dalla distanza del tempo, nel quale, a paragone delle prime, esse furono eseguite, poichè questo pulpito fu incominciato nell'anno 1302 e finito nel 1311.[1] Esso doveva certamente essere il più ricco, ed il lavoro più importante che di quel genere sia uscito dalla scuola pisana.[2]

San Domenico di Perugia.

Si vuole che tra il 1302 ed il 1311 Giovanni da Pisa abbia scolpito il sepolcro stato eretto a Benedetto XI (morto nel 1304) nella chiesa di San Domenico a Perugia. Codesto monumento, nell' insieme pregevole, riposa sopra una base, dalla quale si elevano due colonne a spira adorne tutt' intorno di piccole figure di putti. Le colonne sostengono un arco cuspidale con ornato e con due leggiere guglie ai lati. Nel mezzo, sulla cima dell'arco, vedesi in bassorilievo il busto di Nostro Signore in atto di benedire, e dalle parti lo stemma del defunto Pontefice. Sovra la base posa, ricca d' ornato, la cassa marmorea, sulla quale, in abiti pontificali, giace supino Benedetto XI. Da capo e da piedi vedonsi due Angeli in atto di sollevare con una mano la cortina e indicare con l' altra il defunto. Sul coperchio sono scolpite in bassorilievo le mezze figure dei Santi Pietro e Paolo e di due altri Apostoli. Sopra la cassa, sotto svelte nicchie finienti a cuspide, vedesi seduta la Madonna col Putto, la quale

[1] Della iscrizione il Vasari ne riporta nel vol. I, pag. 278, i soli cinque primi versi, dai quali si raccoglierebbe essere stato compito il pulpito nel 1311. Un' altra iscrizione esistente sopra un pilastro nell'esterno della chiesa dice che esso fu cominciato nel 1302.

[2] Da che furono scritte queste pagine, il professore G. Fontana di Pisa con molto studio e fatica ha riprodotto con fedele intelligenza in piccole proporzioni tutte le parti che di questo lavoro ha potuto trovare, aggiungendo di suo quelle mancanti, imitandone nel ricostruirlo assai bene il carattere. Ne cavò copia in fotografia, dalla quale si può conoscere come era in origine il monumento, ed è a sperare che ciò serva di stimolo alla città di Pisa per ritornare l'originale al suo stato primitivo, collocandolo eziandio nel luogo, pel quale l' artefice l' aveva costrutto.

tiene il braccio destro abbassato verso il Papa che genuflesso da una parte le è presentato da San Domenico, mentre dall' altra è rappresentato un Vescovo in piedi con un libro in mano. Il monumento ha buone proporzioni, ma non scorgesi adoperata in esso quella intelligenza di rendere le forme e quella franca e ferma esecuzione che sono qualità essenziali del nostro scultore. Il che ci induce a credere che il modello sia di lui, ma la esecuzione spetti ai suoi scolari e collaboratori.

Duomo di Orvieto.

De' bassorilievi che si trovano nella facciata del Duomo di Orvieto, non si conoscono con certezza gli autori. Il Vasari se ne trasse con molta disinvoltura, attribuendoli senza altro a Nicola e Giovanni da Pisa e ad altri artisti, che egli comprese sotto il nome generico di *tedeschi*. Questi ultimi forse, invece di essere tedeschi, erano da Como. Il Della Valle nel fare la storia di quel Duomo lamenta giustamente le molte lacune nei documenti, dei quali si è servito, ma al difetto loro supplisce colla sua fantasia per modo che, in vece di chiarire, vi reca maggior confusione. La fabbrica del Duomo, cui papa Nicolò IV pose la prima pietra, si cominciò nel 1290, e siccome già ci risulta che a quel tempo Nicola era morto, così è evidente che egli deve esserne escluso.[1] Il Della Valle, senza però dar prove, asserisce che del progetto della fabbrica fu incaricato Lorenzo Maitani da Siena; ma Gaetano Milanesi ha dimostrato, che il Maitani probabilmente non avea allora che soli quindici anni.[2] Il più valente scultore che si trova ad Orvieto ne' primi anni di quella fabbrica è Ramo di Paganello *de ultramontis*, il quale per trasgressioni alle leggi fu mandato in bando e poscia graziato nel 1281.

[1] Vedi Vasari, vol. I, pag. 271. Il documento si legge in Milanesi, *Documenti sanesi*, vol. I, pag. 168.

[2] Vedi i suoi *Documenti*, ec., vol. I, pag. 173.

D'allora egli prese stanza a Siena, dove dopo sette anni trovò lavoro in quel Duomo sotto Giovanni Pisano. L'andata di Ramo ad Orvieto noi crediamo di poter spiegare in maniera attendibile. Orvieto non era forse in condizione di potersi accaparrare l' opera di Giovanni, occupato altrove in altri lavori, e finì ad acconciarsi con Ramo. Di tal modo sarebbe esclusa anche l' opera di Giovanni ad onta che il Vasari l' ammetta.

È però noto come insieme col Maitani lavorassero nel 1293 ad Orvieto Jacopo Cosma romano, Fra Guglielmo di Pisa e Guido con alcuni altri scultori di Como; ma ignorasi affatto chi dirigesse ne' primi anni la fabbrica di quel Duomo. Certo è che nel 1298 essa era così progredita da rendere possibile a Bonifazio VIII di celebrarvi Messa. È probabile anzi che non si avesse a direttore della fabbrica persona molto capace, se nel 1316 un consiglio d' intelligenti, nel porre a capo de' lavori il Maitani, ha riferito che la chiesa minacciava rovina, e che era necessario di rifabbricarla *ex parte anteriori*.

I bassorilievi che adornano la facciata, mostrano d'essere stati eseguiti da scultori diversi in tempi diversi; nè la cosa dee far maraviglia, quando ci è noto, come la costruzione del tempio fino al suo compimento sia stata affidata alla direzione di Lorenzo Maitani e dopo di lui a quella di suo figlio Vitale, che durò in carica dal 1310 al 1356. È ragionevole adunque il supporre che ai lavori della loggia, già da lungo tempo finiti, altri se ne siano aggiunti, eseguiti più tardi e da artisti diversi.

La ornamentazione principale della facciata è costituita da quattro pilastri, dei quali i due di mezzo sono vagamente modellati e adorni di figure alquanto rozzamente eseguite, ma di mossa ardita e di panneggiare largo. Gli altri due mostrano nel loro lavoro adoperate due maniere diverse; nella parte superiore cioè, una

simile a quella usata pei primi, mentre nella parte di sotto sembra manifesto, per la maniera diversa stata adoperata, che essi furono lavorati più tardi. Sul primo a sinistra sono ritratte alcune storie tolte dal *Genesi,* le quali però non vanno oltre gli avvenimenti narrati nel capitolo decimo e il separarsi de' figli di Noè. Vedesi in basso Adamo ed Eva, bella composizione piena di verità e di vita, condotta a termine da chi con lo studio della natura ingegnossi di migliorare il convenzionale dell' arte usata da Nicola e seguaci suoi. Giammai prima d' allora fu riprodotto il nudo con pari originalità ed energia, nè lo s' incontra simile che più tardi in sculture, le quali sentirono la influenza giottesca. Egli è perciò che codesta composizione è da attribuirsi più giustamente ad Andrea Pisano che ad altri.[1] Nelle opere che seguono, e cioè nella tentazione di Eva e Adamo; nel nascondersi dopo la colpa di Adamo ed Eva chiamati dal Signore; nella loro cacciata dal Paradiso; nella necessità di lavoro; in Caino ed Abele che offrono il sacrificio e nella uccisione d' Abele, si riscontra tale una bellezza di forme e di composizione da far presentire l' arte del Pollaiuolo e del Verrocchio. Invece le forme grossolanamente tarchiate, con le quali, nella parte superiore, sono ritratti Noè ed i figli di lui Seth e Tubal, palesano un altro modo e mostrano di per sè, che quei lavori sono opera dei seguaci e degli imitatori di Nicola.

Nel basso del secondo pilastro è rappresentata la genealogia di David, e superiormente la Crocifissione. Il terzo è lavorato con istorie della vita di Gesù Cristo, bene aggruppate fra loro, ma pur sempre condotte secondo lo stile di Nicola e Giovanni da Pisa. La stessa

[1] È provato da documenti che Andrea da Pontedera e Nino suo figlio ebbero la carica di capomaestri per tre anni, cioè dal 1347 al 1349. Vedi il Vasari, vol. III, pag. 11, nota 2.

osservazione può farsi pel Salvatore in gloria scolpito nella parte alta del quarto pilastro, mentre le rappresentazioni della parte inferiore mostrano un tipo più recente, e ricordano piuttosto la maniera di Giovanni, ma migliorata. La Risurrezione de' morti e la lotta delle anime dannate sono opere di tanta fantasia e così di buona esecuzione, quale non si riscontra in nessun altro lavoro del principio del secolo decimoquarto. Nella rappresentazione dell' Inferno, Lucifero non ha più l' apparenza mostruosa a lui data da Nicola e Giovanni, ma incomincia invece ad assumere figura umana. Esso è ritto della figura, sorretto da un drago e da un grosso serpente squamoso, ognun dei quali tormenta con la bocca un dannato e tiene attortigliata con la coda la parte estrema delle gambe di Lucifero, il quale coi piedi muniti di artigli calpesta altri dannati. Ha le braccia piegate e legati i polsi da una serpe. Stringe forte le mani munite d' artigli, e per la contrazione dei muscoli della faccia, che ha pur sempre del bestiale, e dal movimento della figura, si scorge come egli stia facendo uno sforzo convulso e violento. La testa ha le corna con delle serpi attorno. Fecondissima è la fantasia dell'artista nell' inventare tormenti, e sì in questo come negli atteggiamenti dati ai corpi che pendono dagli artigli od escono dalle bocche dei demoni, esso palesa la più svariata e a un tempo la più attenta osservazione della natura.[1] La facciata è anche adorna di statue di Profeti, alcune delle quali sentono della maniera di Agostino e di Agnolo da Siena,[2] ed altre appartengono ad epoca più moderna.

[1] Sopra ciascun pilastro havvi in bronzo un simbolo de'Vangelisti, ma uno di essi è moderno. Dentro l'arco della porta di mezzo Andrea da Pontedera fece anche la Vergine seduta col Figliuolo in braccio sotto baldacchino, sorretto da sei Angeli in pietra dipinta. Vedi Vasari, vol. III, pag. 11, nota 2.

[2] La prima notizia che abbiamo di Agnolo è del 1312, e l' ultima del 1349. Vedi Milanesi, *Documenti sanesi*, vol. I, pag. 206.

Dal fin qui detto si comprende agevolmente quanta influenza dovettero esercitare siffatte opere sul Signorelli, allorchè portossi a lavorare nel Duomo di Orvieto. E tanto maggiore influenza esse devono avere esercitata su lui, per quanto coi suoi lavori e specialmente con quelli eseguiti ad Orvieto egli dimostra di essere stato in arte il precursore di Michelangelo.

Cappella degli Scrovegni in Padova.

Il Vasari dice morto Giovanni da Pisa nel 1320,[1] e aggiunge che egli ha perciò lasciati incompleti i suoi lavori alla cappella del Sacro Cingolo nella Cattedrale di Prato. Però una iscrizione scolpita nelle tre faccie del plinto, sotto il gruppo della Madonna col Putto che fa parte del monumento sepolcrale di Enrico Scrovegno nella chiesuola dell' Arena di Padova, lascerebbe invece credere che Giovanni fosse vissuto oltre quell'epoca.[2] Noi sappiamo infatti che Enrico Scrovegno morì nel 1328 in Venezia, dove erasi ritirato per isfuggire la collera del cognato suo Marsilio da Carrara, il quale lo aveva esiliato da Padova, perchè sospetto di parteggiare per lo Scaligero. Solo dopo morto i figli di lui ottennero di averne da Venezia il cadavere, per poterlo seppellire nell' oratorio dell' Arena, dallo stesso Enrico precedentemente eretto e dedicato al culto della Vergine.[3] Puossi, è vero, supporre che lo Scrovegno ordinasse e facesse eseguire il suo sepolcro, mentre era ancora in vita, od anche che Giovanni scolpisse soltanto il gruppo della

[1] Vasari, vol. I, pag. 279. Il Ciampi nelle *Notizie inedite*, pag. 45, afferma che Giovanni ebbe un figlio chiamato Bernardo, il quale fra gli anni 1299 e 1303 lavorò nel Duomo di Pisa.

[2] L' iscrizione è la seguente: *Deo gratias opus — Iokis. Magistri Nicholi — de Pisis.* Essa è stata letta dal professor Guglielmo Botti, mentre stava, in codesta chiesuola, ripulendo ed assicurando, colla solita sua maestria e diligenza, gli affreschi di Giotto.

[3] Vedi *Guida di Padova*, del marchese Pietro Selvatico, 1869, pag. 18, nota 9.

Madonna col Bambino, e un altro artefice portasse a compimento più tardi, e dopo morto lo Scrovegno, il sepolcro. Ma oltrechè improbabile per sè la prima ipotesi e non confortata da prova alcuna, si è indotti a rifiutarla per la rassomiglianza dei caratteri e la maniera, con la quale è stato trattato il marmo del gruppo confrontato con le altre statue, e per l' armonia che si riscontra fra loro e coll' insieme architettonico del monumento, del quale e il gruppo e le altre statue fanno parte ordinata e complessa. Ai lati della Madonna si vedono due Angeli, e sotto, come era usanza di quei tempi, giace supina sulla tomba la figura dell' estinto Scrovegno, con ai lati altri due Angeli che sollevano la cortina del sepolcro. Ammesso dunque, come noi lo crediamo, che questo lavoro sia di Giovanni Pisano, è evidente che egli era ancor vivo nel 1328, e l' asserzione del Vasari avrebbe lo stesso valore della lapide di Siena,[1] la quale fece credere che Giovanni fosse stato colà sepolto, mentre ora sappiamo che il cadavere di lui fu collocato nel Camposanto di Pisa accanto al sepolcro del padre.

E qui poniamo fine alla nostra escursione nel campo della statuaria, a discorrere della quale fummo principalmente condotti dalla influenza, che generale e grande essa esercitò sulla rinascenza dell' arte. Nel fare ciò noi abbiamo dovuto ricercare la condizione, nella quale Nicola ha trovata al suo primo apparire la scultura in Toscana, e quella, nella quale lasciolla alla sua morte. Egli, a dir vero, col suo grande amore al classico

[1] Una iscrizione che leggesi in una lastra di marmo a piè della facciata del Palazzo arcivescovile di Siena dice: *Hoc est sepulcrum Magistri Iohannis quondam magistri Nicolai et de eius eredibus.* Ciò farebbe credere che forse prima avea destinato di esser sepolto in quella città, a cui era affezionatissimo. Cambiò poi di volontà, e venne tumulato a Pisa presso la sepoltura del padre. Vedi Vasari, vol. I, pag. 279, nota 3

avrebbe potuto operare miracoli, se imitatore meno ligio dell'antico ne avesse saputo trasformare le forme in tipi cristiani, trasfondendo nei suoi lavori quel sentimento, del quale essi mostrano difetto. Giovò ad ogni modo e grandemente all'arte, ma nè egli, nè Giovanni, nè gli scolari loro seppero imprimere ad essa quella vita veramente organica e fondata nel vero, che sola potea salvarla dal ricadere nelle diverse incertezze ed oscillazioni che la travagliarono nella età di mezzo. Primi i Fiorentini sentirono il bisogno d'escire dal vago e dalla materiale riproduzione dell'antico; e la singolare e santa vita del gran Mendicante di Assisi loro offerse una larga occasione di secondare codesto bisogno. Il frate Francesco d'Assisi, cotanto allora ammirato in tutta Italia, esercitava sul popolo uno straordinario ascendente, e quando fu innalzato agli onori dell'altare, egli aprì all'arte con la leggenda della sua vita e coi suoi miracoli nuovi e più vasti orizzonti. Per tal modo il genio di Giotto, obbedendo all'impeto di quel generale sentimento, ha potuto con straordinaria rapidità farsi strada per tutto, e penetrando l'innovazione nelle stesse botteghe degli statuari fu causa, forse inconscia, ma efficace, del nuovo indirizzo preso dalla scultura. Che se Nicola, per mezzo della forma antica, ritornò all'arte il sentimento del vero, dopo di lui altri diedero a codesta forma una vita inattesa con sposarla al concetto cristiano, e prepararono per tal modo il campo all'arte novella che d'allora in poi crebbe rapidamente, fino a raggiungere nei secoli successivi il più alto grado del suo sviluppo.

CAPITOLO QUINTO.

LA PITTURA NELL' ITALIA CENTRALE.

A quanto si è già detto intorno al generale decadimento della pittura, crediamo non inutile d' aggiungere più particolari notizie intorno al periodo che ha preceduto il suo rinascimento. E come abbiamo veduto il risorgere della scultura avere incominciamento in Toscana, così vedremo succedere per la pittura e per l' architettura. Nè poteva altrimenti avvenire non essendo esse che arti sorelle, le quali come parti d' un tutto fino dai loro primordi si seguirono da vicino, porgendosi poscia nel loro svolgimento reciproco aiuto, fino a che fatte robuste e camminando allora di conserva raggiungono nel secolo decimosesto il maggior grado di perfezionamento. Come abbiamo già detto, non era il caso d' attendersi opere grandi e monumentali neppure in pittura, non lo consentendo lo spirito di quei tempi, privi come erano di quella efficace e generale intraprendenza di pubblici negozii, che ebbe più tardi incominciamento e così largo sviluppo. E devesi a una simile condizione dell' epoca se noi troviamo gli artisti di quelle oscure età principalmente occupati nel rappresentare un soggetto allora più che mai favorito, la Crocifissione cioè di Nostro Signore insieme cogli episodi della sua vita, o nel ritrarre qualche Santo salito per le sue gesta in grande venerazione presso i fedeli, oppure della Madonna col Divino Infante

circondata dagli Angeli. Ma come fu da prima lento e graduale lo svolgersi del sentimento religioso in riguardo alla rappresentazione del sacro tèma della Passione di Cristo, d'altrettanto fu pronto invece negli artisti il concetto di ritrarre le sofferenze e la morte di lui. Abbiamo già detto come sulle prime si osasse appena di ritrarre Cristo che si avvia sereno, di passo fermo e quasi in aria di trionfo al Calvario, accompagnato, seguìto o preceduto dal Cireneo. Più tardi e poco per volta questo sentimento di ripugnanza fu vinto, e nel secolo undecimo si vede rappresentata l'intera tragedia. Mentre il sentimento del vero spingeva gli artefici a rendere completa la rappresentazione della Morte di Cristo, un resto di riguardo per le idee e le credenze allora dominanti, e specialmente difese dal Clero, impediva ad essi di riprodurre alcun segno di dolore o di patimento. Per codesto riguardo troviamo nelle prime Crocifissioni rappresentato il Salvatore diritto della persona e vivo, colle mani e coi piedi separatamente inchiodati alla croce, cogli occhi aperti, e con lo sguardo sulle prime tranquillo e quasi minaccioso più tardi. Ma appena corse la fede delle Stimate avute da San Francesco, il pensiero religioso parve mutasse indirizzo in modo definitivo ed irrevocabile. Il numero grande dei Crocifissi che noi troviamo nei secoli decimosecondo e decimoterzo,[1] ci provano chiaramente la generale tendenza dei credenti, e dimostrano ad un tempo la grande ricerca che i fedeli di ogni classe facevano di quel soggetto, sino a voler riprodotta, dopo la morte e la santificazione del democratico Frate d'Assisi (1226-1228), nella iconografia delle chiese la forma della croce come un simbolo materiale. La nuda e semplice rappresentazione del Salvatore in croce non era oramai più bastevole al potente risveglio

[1] Alcuni esempi di Crocifissione scolpiti, lavorati a mosaico o dipinti, abbiamo già ricordati nei precedenti capitoli.

religioso dell'epoca, e si prese d'allora in poi a completare la storia miseranda di quel divino martirio. Per rendere più convenientemente rappresentata la sacra tragedia si cominciò a porre sulla croce stessa, alle estremità delle braccia di Cristo, la Vergine Madre e l'evangelista Giovanni: più sotto da una parte e dall' altra del corpo la storia della Passione e della Morte; e sull' alto della croce il Redentore in gloria in atto di benedire.

San Michele di Lucca.

Fra le prime Crocifissioni di questa maniera va annoverata quella gigantesca del secolo undecimo sovra tavola, la quale vedesi pendente a un pilastro dell' arco della cappella maggiore in San Michele a Lucca. Il Salvatore è diritto, bene proporzionato di forme, di contorni semplici, ma rozzi, scuri, e qua e là alterati da restauri. Ha gli occhi aperti e i piedi separatamente confitti,[1] la testa alquanto piegata sulla destra e di forma oblunga. Larghi sono gli occhi e grandi le sopracciglia, il naso lungo e stretto di canna, piccola la bocca e corti i baffi. Il mento è scarsamente coperto da barba che finisce in punta. La chioma, spartita nel mezzo, gli cade giù per le spalle; un panno, stretto da una cintura dorata, gli scende dai fianchi fino a metà delle coscie. La croce è dipinta in azzurro su fondo d'oro, e una ornamentazione dai lati le serve come di cornice. Per aiutarsi nel colorire imperfetto l' artista ricorse alla plastica. Nel mezzo della figura è dato il maggiore rilievo, ed esso va via via scemando, finchè cessa affatto sulle braccia e sulle gambe che sono dipinte sul piano della tavola. La testa cinta di aureola è dipinta sopra un pezzo di legno sovrapposto alla croce e alquanto inchinato all'in-

[1] Per le proporzioni e pel movimento rassomiglia a quello di San Paolo fuori le mura di Roma, e non è dissimile da altri Cristi Crocifissi che trovansi nelle miniature dei *Codici della Minerva,* e in altri di quel tempo che per brevità omettiamo di ricordare.

nanzi per dare agio agli occhi del riguardante di facilmente incontrarsi con quelli del Crocifisso. Sopra un cartello leggonsi le parole: *Iesus Nazarenus Rex Iudeorum.*

Il Padre Celeste adorno d' aureola sta seduto in alto sopra la croce con la destra in atto di benedire, e con la sinistra tenendo un libro appoggiato al ginocchio. Ai lati stanno genuflessi in adorazione due Angeli, de'quali uno è rifatto. Presso alle mani del Crocifisso son dipinti due per parte i quattro simboli degli Evangelisti e un Angelo in atto di prendere il volo. Più sotto ai lati della figura di Cristo vedonsi in sei piccoli scompartimenti da una parte Maria e dall' altra Giovanni, poscia i due ladroni crocifissi e battuti, e da ultimo Cristo deposto nel sepolcro e le tre Marie che lo visitano. Al basso, vicino ai piedi, sta da un lato Pietro e dall' altro l' ancella. Tutte queste pitture, non esclusa la figura di Cristo, sono rozzamente condotte e di forme tipiche simili a quelle che riscontransi dovunque nei dipinti e nelle miniature di quei tempi.

Santa Giulia.

Un altro Crocifisso, ma d' epoca posteriore, dipinto sopra tavola, in compagnia degli Evangelisti, di Angeli e di Santi, trovasi nella chiesa di Santa Giulia. Anche questa è un' opera di poco valore sì per le forme, come pel carattere delle figure e pel modo, col quale è colorita. Cristo è qui pure rappresentato vivo e diritto, ma la sua testa è più inchinata, e più difettose ne sono le forme e i contorni. Esso è modellato a linee a guisa di graffito, come usano i cartografi, e le mezze tinte verdi contrastano con le ombre rossastre. Questo Crocifisso, assai venerato per la leggenda che lo illustra, appartiene forse alla seconda metà del secolo decimosecondo. [1] Lucca possiede

[1] Vedi Canonico Telesforo Bini, *Opuscoli,* in-8°, pag. 13-18.

Santa Maria dei Servi e San Donnino.

altri due Crocifissi, che pel concetto e per la condotta non differenziano dai due già esaminati, e trovansi l'uno in Santa Maria de' Servi e l'altro, assai danneggiato, in San Donnino. Dal fin qui detto si argomenta come ne' secoli decimoprimo e decimosecondo vi furono dei pittori anche a Lucca; e per quanto si può dedurre dall'esame delle opere loro, l'arte del dipingere anzichè acquistare, peggiorò, se ne togli un qualche miglioramento nel processo tecnico. Una prova di ciò noi l'abbiamo nei lavori stessi de' Berlingheri, famiglia di artisti, della quale noi possiamo ricercare notizie a partire da circa il 1200. Fra coloro che nel 1228 segnarono la pace con Pisa cinque erano pittori, e sono Lotario e Ramuccio, de' quali nulla abbiamo, ed i tre Berlingheri, Bonaventura, Barone e Marco, i cui nomi si ritrovano anche in altri documenti di quel tempo. Da siffatti documenti si rileva che Bonaventura e Barone erano figli di un Berlingheri milanese, vivente ancora nel 1228.[1] Marco, secondo le notizie fornite dall'Archivio di quel Capitolo, era miniatore, ed alluminò nel 1250 una Bibbia;[2] mentre Barone dipinse Crocifissi parecchi, e fra gli altri, uno nella Pieve di Casabasciana (1254) ed uno in Sant' Alessandro Maggiore a Lucca.[3] Di questi due lavori però nulla più ci avanza, ma bensì ci restano i lavori di Bonaventura, del quale è provato come abbia eseguite pitture sopra tavola e sul muro negli anni 1235 e 1244.[4]

[1] Vedi *Atti della Regia Accademia di Lucca,* vol. XIII, pag. 365.

[2] Vedi Bini, op. cit.

[3] Vedi Bini, op. cit., anche per le notizie tratte dall'Archivio della Cancelleria del Vescovado.

[4] Dall' Archivio della Cancelleria del Vescovado si deduce aver lui frescato a Lucca nel 1244, e fatto anche su tavola un dipinto per quello Arcidiacono. A Barone fu intimato di compire entro un dato tempo una Madonna, che avea cominciato in Sant' Alessandro insieme con Bonaventura. (Vedi professor Ridolfi, *Lettere al Marchese Selvatico*. Lucca, 1857.) Lo stesso Barone finalmente si obbliga di dipingere nel 1240 una camera per i Canonici della stessa Cattedrale.

San Francesco a Pescia.

Alcuni anni or sono il professor Michele Ridolfi nel levar via nella chiesa di San Francesco a Pescia una tela dipinta, attraverso alla quale per un foro appositamente praticato nel mezzo vedevasi la testa d'un San Francesco dipinto su tavola attribuito a Margaritone di Arezzo, si scoperse l'intera figura del Santo, sotto i piedi del quale si lesse la seguente iscrizione:

A. D. M.CC.XXXV *Bonaventura Berlinghieri de Luc....* per la quale potè essere noto il vero nome dell' autore del dipinto.

I caratteri di questo lavoro sono infatto diversi da quelli proprii a Margaritone cui era attribuito. La figura del Santo è di grandezza naturale, sta ritto e di fronte, colla destra sollevata mostra le Stimate e tiene nella sinistra un libro chiuso. Ha il capo raso, coperto dal cappuccio con intorno il nimbo e porta la consueta tonaca stretta ai fianchi da una corda. La forma della testa è regolare, ma scarna ed ossuta. I lineamenti sono aspri, rugosa la fronte, esile il collo, le carni giallo-bronzine con ombre verdastre tratteggiate in scuro, neri e largamente segnati i contorni, le luci sovrapposte a tratti biancastri. La figura pianta diritta colle punte dei brutti piedi sul suolo, ma con tanta rigidità da parere privi di articolazioni e da mostrare la persona piuttosto sospesa che appoggiata sul piano. Ciononostante, quantunque sia eguale il processo adoperato, questo dipinto mostra però una condotta più accurata di quella che si riscontra nelle Crocifissioni già esaminate.[1] All'altezza delle spalle veg-

[1] Quanto al tipo e al carattere che mostra questo ritratto, esso ricorda quello, di cui abbiam fatto parola a pag. 138 e che trovasi nella stanza attigua alla Sagrestia della chiesa degli Angeli presso Assisi. Entrambi rassomigliano più d'ogni altro a quello che noi abbiamo esaminato per primo a Subiaco, mentre in altri ritratti della stessa epoca, come già osservammo parlando di quello esistente nella Sagrestia della chiesa

gonsi dai lati metà per parte le lettere componenti il nome del Santo [1] ed in mezza figura i due Arcangeli vestiti con tunica, intorno alla quale corre un fregio a ricamo che a guisa di stola scende nel mezzo. Ciascuno di essi tiene nella sinistra un'asta che finisce nella cima con un giglio, mentre della destra mostrano aperta la palma. Più sotto scorgonsi rappresentate dalle parti, metà per banda, sei storie della vita del Santo, eseguite anch'esse in modo assai primitivo, sia che le si riguardino complessivamente come composizioni, sia che le si esaminino separatamente come figure. Le storie della parte sinistra rappresentano: 1° San Francesco quando riceve le Stimate; 2° quando seguìto dal compagno s'intrattiene coi passeri; 3° quando richiama a vita un fanciullo. A destra con lo stesso ordine vedonsi: 1° la Distribuzione delle elemosine; 2° il Risanamento d'uno storpio; 3° il Discacciamento del Demonio da Arezzo. Alcune di queste storie sono ritratte in maniera che, senza peccare d'esagerazione, si può chiamare deforme.

Riassumendo, si può dire che i dipinti esaminati a Lucca sono artisticamente così primitivi da far riscontro alle opere degli scultori medioevali che precedettero Nicola Pisano. È un'arte che in sul muovere i suoi primi passi cerca di aiutarsi con la plastica, ma che non va oltre la mediocrità anche per quanto risguarda la tecnica. Nè la cosa procede meglio altrove, e ne abbiamo una prova nel Crocifisso con gli episodii della Passione, il quale conservasi sotto il N. 28 [2] nella Galleria delle Belle Arti a Firenze.

Galleria di Belle Arti di Firenze.

di San Francesco in Assisi, apparisce un carattere diverso e vedesi adoperato quel modo che molto conserva del bizantino, come noi avremo specialmente occasione di riscontrare nel tipo adottato per questo Santo da Margaritone, e da altri pittori di quel tempo.

[1] S̄. Frā — cisc̄.

[2] Attribuito a Bonaventura Berlinghieri di Lucca.

renze e che per giunta ha quasi interamente guasto il fondo dorato, sul quale è dipinto.

Questo quadro è formato di due parti a modo di dittico. Alla parte destra vedesi Cristo, che pende dalla croce col capo chino e cogli occhi chiusi. Esso, più delle altre figure, mostra i difetti e le imperfezioni stesse delle opere già ricordate. Superiormente due Angeli, librati a volo, raccolgono il sangue di lui. Da un lato vedesi la Madre svenuta in braccio alle Marie, dall'altro la stessa con San Giovanni evangelista, più sotto Cristo che s'avvia al Calvario portando la croce, e da ultimo la Deposizione di lui dalla croce. Di contro vedesi in alto la mezza figura della Madonna col Putto in braccio. Ai lati di essa San Giovanni Battista, un altro Santo e Santa Chiara. Di sotto Sant'Andrea, Sant'Antonio, l'Arcangelo Michele, San Francesco d'Assisi e Sant'Iacopo. Codesto quadro, stato eseguito per le monache di Santa Chiara di Lucca, è della scuola dei Berlinghieri, ma quando essa era già in decadenza: il che basterà, noi crediamo, senza bisogno di maggiori parole per indicare i caratteri o meglio i difetti della pittura.

Palazzo reale in Parma.

Un discepolo dei Berlinghieri fu Deodato di Orlando, del quale abbiamo un Crocifisso, che da San Cerbone presso Lucca e dalla Cappella del Palazzo ducale di Marlia è stato portato a Parma, dove fu da noi rinvenuto nel guardaroba del Palazzo reale.[1]

Anche codesto Crocifisso ha la figura lunga e mal

[1] Codesto Crocifisso porta la seguente scritta: *A. D. MCCLXXXVIII Deodati filii Orlandi de Luch. me pinxit.* Il Padre Antonio da Brandeglio nella sua *Vita di San Cerbone* allude a questo Crocifisso, ed aggiunge, che al medesimo artista venne allogata *una Immagine* dalle monache del convento che da quel Santo s'intitola. Dallo incendio, a cui andò soggetto nel 1295 quel convento, si salvò a fatica il Crocifisso ed un altro quadro, rappresentante Nostra Donna col Putto in compagnia di Santi. Vedi *Atti uffiziali della Regia Accademia lucchese editi dal professor Ridolfi,* vol. XII. Lucca, 1845.

proporzionata, e pende dalla croce con movimento esagerato e contorto. [1] Dal lato destro sporge molto infuori col ventre e col fianco. Il capo ha ripiegato, anzi abbandonato sulla destra spalla, la fronte bassa e la testa coperta d' una voluminosa e fitta chioma di capelli, che gli scendono per le spalle. I lineamenti e le forme non sono determinate che da linee angolose. L' artista tentò di dare qualche rilievo alla muscolatura, ma ignorante di anatomia riuscì male. Fece larghe le spalle e smilza la parte inferiore del corpo, rigonfi i lombi e senza movimento, le mani e i piedi grossolani e deformi. In onta però a codesti difetti, il quadro non è affatto peggiore di quanto generalmente seppe produrre l'arte in quell' epoca. Prevale, a mo' d' esempio, nelle carni una tinta bigio-verdastra, le luci vi sono messe sopra con tratti di pennello a tinta pavonazza chiara, le guancie sono rossiccie e più ancora le labbra. Superiormente alla croce havvi la mezza figura del Redentore in atto di benedire con la destra, mentre tiene nella sinistra un libro. La testa è di forma regolarmente ovale, come sono regolari le altre proporzioni. Di questa figura, così pel tipo come pel carattere, l' impressione torna meno sgradita di quella che si prova alla vista delle altre mezze figure della Vergine e di San Giovanni collocate alle braccia della croce, e nelle quali il dolore, non è stato in altro modo espresso che con grossolane rughe sulla fronte e col contorcimento delle forme. I contorni sono meno segnati di quelli delle altre opere poco prima ricordate. La croce è dipinta d' azzurro e ai lati del Cristo vedesi un ornato a riquadri dorati, con un fogliame nel mezzo su fondo azzurro-cupo. Tutto intorno alla croce gira una ornamentazione dipinta a rosso e bianco su fondo azzurro. Nel-

[1] Dai fianchi fino quasi al ginocchio è coperto di un panno trasparente.

l'alto vedesi la solita scritta con le parole: *Hic est Iesus Nazarenus Rex Iudeorum.* [1]

Galleria di Pisa.

La Galleria di Pisa possiede un altro quadro di Deodato, rappresentante un' ancona con cinque scompartimenti, entro la quale vedesi la Madonna coi Santi Giacomo, Damiano, e gli apostoli Pietro e Paolo. [2]

In arte Deodato non segna un progresso, i suoi lavori non sono che la riprova del decadimento in quell'epoca dell'arte cristiana. È vero però che, se volessimo prestar fede agli storici compaesani di questo artista, si dovrebbe possedere un' opera assai migliore. Ma il quadro esistente a San Cerbone che gli viene attribuito e che noi ricordiamo in nota, [3] non ci pare che abbia i caratteri d' un lavoro della scuola di Lucca, ma piuttosto d' uno della scuola di Siena e tali da ricordare l' arte del secolo decimoquarto.

Dello stesso tempo oltre che pittori e statuari, lavorarono a Lucca anche musaicisti. Il Rumohr [4] va anche più addietro e sulla fede del Brunetti afferma, che Astolfo re dei Longobardi, tenne occupato dal 754 al 763 un musaicista lucchese di nome Ariporto. I musaicisti però, che nel secolo decimoterzo hanno lavorato alla fac-

[1] Questo quadro non è immune da ritocchi nelle carni: alcuni contorni sono ripresi e le aureole in parte nuove. Le vesti della mezza figura del Redentore sono in parte rinnovate, e qua e là è ritoccato anche il fondo.

[2] Leggesi in esso: *A. D. MCCCI Deodatus Orlandi me pinxit.*

[3] Il quadro in San Cerbone rappresenta una Vergine che dolcemente abbraccia il Bambino, e da una parte havvi la mezza figura dell' evangelista Giovanni. Non mancano queste figure d' espressione, nè i movimenti loro sono esagerati; ma facile invece è il piegare, come netti e precisi sono i contorni. Le carni sono tratteggiate su fondo verdastro con colore trasparente a tinte calde e rosseggianti, in vermiglio sulle guance e sulle labbra, pavonazziccie invece nelle ombre. Tutto infine mostra in esso adoperata la maniera della scuola senese, ed i caratteri delle figure e la tecnica esecuzione sono quali si riscontrano nella prima metà del secolo decimoquarto.

[4] Vedi Rumohr, op. cit., vol. I, pag. 188.

ciata di San Frediano, non dimostrano per certo che l'arte loro fosse a quei tempi in condizione migliore della pittura e della statuaria. Difatti il Cristo che essi hanno lavorato, ha proporzioni assai difettose, le mosse degli Angeli sono violenti ed esagerate e le figure degli stessi Apostoli non hanno minori difetti.

Anche Pisa non fu senza pittori, e ci è noto un Enrico che miniava nel 1238.[1] Esiste inoltre un documento del 1275, dal quale si rileva che dal Comune fu concesso un sussidio per restaurare o ridipingere la Vergine ed altri Santi sulle porte della città.[2] I primi dipinti che ci è dato di osservare, rappresentano anche essi Cristo in croce, e il più antico trovasi in Santa Marta, il quale e pel modo come Cristo è crocifisso, e per l'espressione di lui, ci ricorda quello osservato in Sant'Angelo in Formis presso Capua. Cristo è parimente dipinto diritto della persona, con gli occhi aperti e minacciosi, i piedi separatamente confitti; caratteri codesti, pei quali si argomenta che il dipinto appartenga al secolo undecimo. Sull'alto della croce si legge la scritta: IHS NAZAREN REX IUDEORUM. Il busto del Redentore in gloria che, senza alcun dubbio, trovavasi prima dipinto in cima della croce, è ora collocato sopra l'aureola sporgente del Cristo Crocifisso. Alle braccia della croce vedonsi in atteggiamento mesto e dolente, da un lato Maria, e dall'altro Giovanni con un libro in mano. Sulla stessa croce ai lati del Cristo veggonsi dipinte, sopra fondo dorato in piccole figure, sei storie della sua Passione. Esse sono: la Cattura di Cristo, l'Interrogatorio da lui subìto davanti ad Anna e a Caifa, l'Incoronazione di spine, la Flagellazione alla colonna, la Deposizione dalla croce, e le Marie al sepolcro. Più sotto

Santa Marta a Pisa.

[1] Vedi Ciampi, op. cit., vol. XXI, pag. 86 e 141.
[2] Vedi Bonaini, *Notizie inedite,* pag. 87 e seg.

vicino ai piedi di Cristo sta da un lato San Pietro seduto davanti ad un braciere, e dall' altro a lui rivolta la fantesca di Caifa. Quantunque si osservino press' a poco anche in questo dipinto gli stessi difetti e le imperfezioni medesime che in quell' epoca di decadenza si vedono in tutti gli altri lavori, pure in esso non solo sono minori i mancamenti, ma vi si riscontra un qualche miglioramento, quando si ponga a confronto con la Crocifissione già esaminata a San Michele di Lucca. E siffatto miglioramento non solo riscontrasi nella figura del Cristo Crocifisso, ma ancora nelle composizioni accessorie dipinte ai lati, le quali appariscono non soltanto meglio pensate ed ordinate, ma riproducono anche meglio quelle forme tipiche, che da pochi mutamenti in fuori vediamo imitate per qualche secolo. Esse devono a questa diversità più che al loro valore intrinseco, se meritano d' essere particolarmente accennate.

San Sepolcro.

Una Crocifissione della medesima epoca fu di recente scoperta nella chiesa di San Sepolcro, dove se il Salvatore mostrasi più diritto sulla croce, distinguesi anche per proporzioni relativamente migliori, quantunque ne sia assai rozza l' esecuzione. Le forme sono nelle luci contornate da un segno rosso, e nelle ombre da uno assai scuro. Esse mancano quasi affatto di rilievo, ed il colorito loro è stucchevolmente rossastro. Il tipo è sgradito, e per gli occhi larghi e inanimati, per il naso grosso, arcuato e sul finire depresso, e per la bocca piccola e nella forma difettosa. Sopra la croce havvi il Salvatore in gloria, la Madonna, un Angelo e sei Apostoli, essendo andato perduto il rimanente della pittura. Ai lati e presso le mani del Crocifisso, in luogo della Vergine e di Giovanni, vedonsi due soggetti rappresentanti l' ultima Cena e la Lavanda de' piedi. Più in basso presso i piedi di

Cristo la Discesa dello Spirito Santo sostituisce San Pietro con la fantesca. Sonovi ai lati di Cristo sei storie, tre per banda, le quali ritraggono la Cattura e il Supplizio di lui, la Visita delle Marie al sepolcro, l'Incontro in Emaus, la Comunione e l'Apparizione di Cristo agli Apostoli.

Ci par chiaro adunque che non solo i pittori di Lucca e di Pisa, ma in massima tutti quelli, dei quali già abbiamo discorso e quegli altri, dei quali terremo parola, oltre il copiarsi reciproco col rappresentare sempre e quasi tutti lo stesso soggetto, nulla seppero aggiungere del proprio o modificare con la loro fantasia il concetto altrui, ma si restrinsero invece a imitare puramente quanto erasi fatto dagli altri con le Crocifissioni precedenti. Un esempio di ciò noi l'abbiamo nel Crocifisso della Cattedrale di Sarzana, il quale, sull'esempio di quello in Santa Marta di Pisa, è dipinto diritto della persona, con occhi aperti e con ai lati le consuete storie della Passione.[1] Una riprova l'abbiamo ancora nel Crocifisso che sullo scorcio di quel secolo è stato dipinto da un certo Alberto nella chiesa de' Santi Giovanni e Paolo a Spoleto.[2] Esso rassomiglia assai al Crocifisso già esaminato e che trovasi nella Cappella del Martirologio a San Paolo fuori le mura di Roma, con la differenza soltanto che esso mostra forme più magre, e lineamenti meno sgraditi di quello di Roma. Ha fronte alta, largo e grosso il capo ricco di folta e fluente capigliatura, la quale, spartita come di consueto nel mezzo, gli scende lungo i lati del viso e del collo scarno e sottile. Largo

Cattedrale di Sarzana.

San Giovanni e Paolo a Spoleto.

[1] Per essere tenuto in grande venerazione, non ci fu concesso di esaminarlo da vicino. Il Rosini però ne dà l'incisione (T. A.) e ci dice che esso proviene dalla chiesa di Santa Maria di Luni, che porta il nome di Guglielmo suo autore e la data del 1138.

[2] La iscrizione posta al piede della croce è la seguente: *A. D. MCLXXXVII. M. opus Alberto som....*

di spalle e di torace, mostra i difetti e le imperfezioni comuni ai lavori di quell' epoca. Il colorito meno oscuro è di tinta giallognola, con ombre alquanto verdastre e ripassate a tratti con tinta calda e rossiccia nelle guancie e nelle labbra. I contorni, rossi nella parte luminosa, sono assai oscuri nelle ombre e staccano così da incorniciare quasi la figura. Il colore, invece d' essere steso su tela incollata e battuta sulla tavola, preparata con colla o in altro modo per dipingervi, è steso su pergamena incollata, battuta e preparata alla stessa maniera. A Pisa un esempio migliore del precedente è quello del Crocifisso, dipinto pure su pergamena stirata su tavola, che trovasi nella Cappella maggiore del Camposanto. La smilza figura di Cristo non è senza pieghevolezza, e la sua testa alquanto inclinata, e gli occhi chiusi, danno all' immagine di lui un' espressione più naturale e tranquilla, quantunque si osservino nel disegno i difetti del tempo; poichè le costole, la cavità del petto e le altre parti non sono segnate che da linee, come le estremità, povere e difettose di forma, hanno dita sottili e puntute. Ne' quadretti laterali vedonsi dipinte alcune storie, come la Deposizione dalla croce; la Pietà, rappresentata da Maria che, circondata d' Angeli e di Santi, tiene morto in grembo il suo Divin Figliuolo; il Seppellimento di Cristo; le Marie al sepolcro; l' Angelo seduto sulla tomba; Cristo che va in Emaus coi due Apostoli e si fa da essi riconoscere a mensa; San Tommaso infine, che alla presenza degli Apostoli mette il dito nella piaga. Più sotto presso i piedi del Crocifisso vedesi Cristo al Limbo. Queste composizioni sono da annoverarsi tra le migliori di quei tempi. Esse, da poche varianti in fuori, si sono mantenute in uso anche per qualche secolo dopo. Presso alle braccia di Cristo stanno da una parte Maria e Giovanni, e dall' altra, le due pie donne. Nell' alto della

Camposanto di Pisa.

croce vedesi nel mezzo Nostro Signore in gloria con sotto due Arcangeli per parte, aventi il globo in una mano e il bastone nell' altra: dopo essi un Serafino per parte col libro dorato nelle mani. [1] Nel gigantesco Crocifisso collocato sulla parete a destra dietro l' altar maggiore di San Pierino a Pisa, detto prima San Pietro in Vinculis, vedesi espresso un dolore intensissimo. Cristo ha i piedi separatamente inchiodati, ma col corpo e le coscie sporgenti dimostra più degli altri l' orrore della morte. Dai brutti lineamenti traspare l' affanno del supplizio e l' aspetto senile del morente. La testa è più di prima inclinata, le sopracciglia sono fortemente segnate e divergenti, la fronte pesante, gli occhi chiusi e rientranti nell' orbita sono solcati da rughe, e per la contrazione loro mostrano forme strane ed angolose. In alto entro un tondo vedesi Cristo in gloria portato da due Angeli, sotto di lui la Discesa dello Spirito Santo con ai lati due Arcangeli col globo e con lo scettro. [2] Presso le mani del Crocifisso sono dipinti Maria e Giovanni e presso ai piedi Pietro con la fantesca. Il fondo è dorato, i contorni molto scuri e il colorito giallo-nerastro stanno a dimostrare come un' arte già tanto scarsa

San Pierino a Pisa.

[1] Il modo come è dipinto il Cristo Crocifisso e la espressione di lui ci fanno credere che il lavoro sia stato eseguito fra il 1150 e il 1200, pel quale motivo noi non possiamo consentire con coloro che l' attribuiscono al greco Apollonio. Fu il Vasari che primo parlò di codesto artista. (Vedi *Commentario alla Vita di Andrea Tafi,* vol. I, pag. 288.) Ma se noi intendiamo bene il Del Migliore, sembra che Apollonio sia vissuto un secolo dopo. Il Del Migliore cita infatti un *Documento* del 1279, nel quale quel greco è detto *Magister Apollonius, pictor florentinus.* Il Crocifisso era un tempo in San Matteo a Pisa, e il Da Morrona (*Pisa illustrata,* cap. III, pag. 184) lo ricorda come una *anticaglia,* forse del Giunta. Esso proviene dal soppresso convento di San Lorenzo, dove lungamente conservossi. Vedi Rosini, *Storia della Pittura,* vol. I, pag. 83. Pisa, 1839.

[2] È una pittura su tavola. Il Rosini (Op. cit., vol. I, pag. 37) ha messo in dubbio l' autenticità della scritta che vedesi ai lati della testa del Cristo e che dice: *Mortis destructor, vitae reparator et auctor.*

di merito possa rendersi anche peggiore. Se questa Crocifissione non è opera di Giunta Pisano, del quale adesso occorre discorrere, si riscontrano però in essa tutti i caratteri che distinguono i lavori di lui, pei quali caratteri ci sarebbe dimostrato come in questo dipinto si riscontrano per lo meno tutti i difetti delle opere di Giunta. L'arte quasi limitata ormai ad una sola figura, sulla quale sembra dovesse condensarsi tutta la diligenza e lo studio dell'artista, discese invece con Giunta, con Margaritone ed altri di quel tempo, allo stremo della decadenza. Della qual cosa ci è data riprova esaminando il Crocifisso di Giunta stesso che trovasi collocato in oggi nella chiesa de' Santi Raineri e Leonardo, il quale, anzichè attrarre l' attenzione, desta ripugnanza in chi l' osserva.[1]

Santi Raineri e Leonardo.

In esso pur continuando l' artista la tradizione di dipingerne i piedi disgiuntamente confitti alla croce, cercò ancora pel modo, col quale lo rappresentò crocifisso vuoi col dargli un movimento contorto e dipingerne i fianchi sporgenti, vuoi col circondargli il capo di una assai larga e in parte rilevata aureola,[2] e col ritrarlo quasi cadente sotto il proprio peso, di riprodurre in maniera viva gli spasimi della morte.

E quasi ciò non bastasse, volle crescerne il deforme con profonde rughe, col rendere rigonfi i muscoli della fronte, con un cranio smisuratamente grosso e coperto da una chioma folta, pesante, che a lunghe trecce gli casca sulle spalle, e con un naso lungo, grosso e di forma angolosa. Anche le braccia troppo corte e i piedi troppo

[1] Vedi Da Morrona, *Pisa illustrata,* vol. II, pag. 135. Questo Crocifisso era prima nel convento di Sant' Anna e porta la iscrizione: *Iunta Pisanus me fecit.*

[2] Sul fondo dorato dell' aureola vedesi indicata da tinta rossiccia la croce lavorata a ricami.

lunghi e pesanti, stanno in proporzione del resto e dimostrano ognor più come codesto lavoro sia stato eseguito senza intelligenza anatomica e artistica. Ai lati, in luogo delle consuete storie, havvi una ornamentazione, e presso le braccia della croce vedonsi dipinte con pari goffagine, da una parte la mezza figura di Maria, la quale con la destra al petto e stringendo con la sinistra un panno fa di questa sostegno alla faccia inclinata; dall'altra, la mezza figura di Giovanni che con un libro nella sinistra appoggia il viso sull' altra mano. Sull' alto della croce vedonsi le consuete lettere I. N. R. I., sopra alle quali è dipinto in un tondo il busto di Cristo in gloria, di forme magre ed angolose, con occhi assai larghi e privi di vita, con folta e inelegante capigliatura che, spartita nel mezzo, gli scende dai lati e sulle spalle. Con la destra è in atto di benedire, mentre nella sinistra tiene un libro chiuso.[1]

Chiesa di San Piero in Grado.

Se per codesto dipinto già non fosse di per sè chiarito come anche a Pisa si trovasse la pittura in assai misera condizione, ce ne darebbero conferma i dipinti di San Piero in Grado, altra volta San Pier d'Arena, fuori della città sulla via che mena a Livorno. Nelle pitture che ancora rimangono sulle pareti di codesta chiesa, si riscontrano i caratteri della prima metà circa del secolo decimoterzo. Come usavasi a quei tempi, vedesi la pittura subordinata all' architettura. Quella è però rozzamente eseguita e i suoi colori distaccano fortemente gli uni vicino agli altri. In alto, sotto una finta cornice e una immaginata architettura, vedonsi degli Angeli affacciati a finestre aperte o semichiuse. Più sotto sono ritratte le storie della vita degli apostoli Pietro e Paolo, e più in basso ancora vedonsi fra gli archi le mezze

[1] Queste tre mezze figure sono su fondo dorato e hanno l' aureola.

figure dei Pontefici. [1] Alcune di queste figure hanno ad un tempo proporzioni corte e forme gravi, le teste loro sono pesanti, la fronte larga e prominente, nell' insieme le forme sono brutte e angolose. Specialmente le teste, vedute di profilo, si mostrano più del resto difettose per la forma della fronte, per le brutte bocche, pei contorni forti e oscuri, per l' occhio largo e fatto come se le teste si vedessero di prospetto.

L' esecuzione tecnica è quella stessa già da noi più volte ricordata, che non è molto diversa da quella usata nella pittura su tavola. Nello spazio circoscritto dai contorni, si coprivano primamente di verde le carni e passando su questa preparazione una tinta giallastra, questa veniva ripassata con tratti di pennello di tinta chiara nei lumi e di tinta rossastra nelle guancie e sulle labbra. La massa dell' ombra è assai ristretta e solo indicata negli scuri maggiori; anche le forme dei muscoli, il posto loro non sempre esatto, sono indicati da pochi segni. Alcune e continuate linee di tinta oscura sul tono giallastro indicano i capelli, la barba e le pieghe; e quest' ultime sempre diritte e di forma angolosa. In onta a tanta goffaggine e a tanti difetti, i soggetti trattati in cotesti dipinti sono sempre resi intelligibili, [2] e i caratteri delle principali figure, come ad esempio di quelle dei Santi Pietro e Paolo, si distinguono pei loro tipi tradizionali. Se tali pitture non sono state eseguite da Giunta, mostrano però irrecusabilmente d' appartenere a quella stessa scuola, alla

[1] Questi ritratti si succedono fino a Clemente VI che regnò nel 1352, ma deve ritenersi che siano stati conservati degli spazii vuoti per porvi l' uno dopo l' altro i successori di Pietro. Di ciò abbiamo l' esempio nelle antiche Basiliche, e la Repubblica Veneta stessa ce lo diede nella gran sala del suo Palazzo ducale, ove erano collocati i ritratti dei Dogi.

[2] Fra le storie, primeggiano la Deposizione di San Pietro nell'urna e il Trasporto nel cimitero di San Sebastiano dei corpi dei Santi Pietro e Paolo.

quale egli appartiene. Della maniera greca, della quale menano specialmente vanto gli scrittori d'arte di Pisa, non si scorge ormai più che quel solo che osservasi in tutte le opere di quel tempo, i difetti cioè che sono comuni alle scuole italiana e bizantina. A questo punto ci par bene di osservare, che, se il Vasari giustamente considerò codeste opere di pochissimo valore e spesso passò oltre sdegnosamente senza darsi cura di ricordarle o di discorrerne, sembra invece ai nostri giorni invalsa una tendenza affatto opposta, quella cioè di ricercare in esse pregi e qualità che non hanno. Comunque, e ad onta delle molte loro imperfezioni, non devono coteste pitture andar dimenticate da chi tien dietro o discorre dello storico svolgimento dell'arte, poichè esse servono appunto a dare un esatto concetto della vera condizione dell'arte in quel tempo. E che essa fosse allora caduta molto in basso, ci sono date prove anche maggiori dalla stessa Pisa. A renderci di ciò persuasi ci sembra bastevole di porre qualche attenzione alla Madonna in trono col Putto dipinta fra i due Giovanni, e al quadro a tempera condotto a forti tocchi di colore, lavori esistenti nell'edifizio detto dell' *Opera*. [1]

Chiesa inferiore di San Francesco d'Assisi.

Le pitture che si vedono nella grande navata della chiesa inferiore di San Francesco in Assisi, non hanno maggiore importanza artistica, nè valgono più di quelle testè descritte di San Piero in Grado, con le quali hanno presso a poco comuni i caratteri e i difetti. Tali dipinti devono essere stati eseguiti subito dopo il compimento

[1] Il Rosini ne dà la incisione nella sua *Storia della Pittura*, vol. I, pag. 76. E dacchè ci è porta occasione, ricorderemo qui per la prima volta il nome di Opissino da Pisa, pittore di quei tempi fino ad oggi ignoto. Codesta notizia ci è stata cortesemente data dal prof. Fontana di Pisa, il quale la trasse da una vecchia carta del 1262 appartenente al convento di San Francesco.

della chiesa e la consacrazione fattane da Innocenzio IV, e cioè fra il 1232 e il 1253. In questa chiesa, la prima che fu dedicata al Santo, si vollero rappresentare i fatti della Passione di Cristo, ponendo loro a riscontro quelli della vita di San Francesco, quasi per dimostrare ai fedeli che, seguendo l' esempio del Santo e praticando le sue stesse virtù, si guadagna il cielo. Alcune di queste istorie mancano affatto, altre sono state rotte nel mezzo dagli archi stati aperti per accedere alle cappelle laterali aggiunte alla chiesa nel secolo decimoquarto, e quelle che non furono tocche trovansi in gran parte deteriorate e malconcie dal tempo.

Fra le storie della Passione che ancora si vedono ai lati del primo arco, rimane da una parte un gruppo d' uomini, i primi dei quali hanno le braccia nella direzione del centro (ove manca la pittura), e nel fondo si scorgono le tracce di una scala appoggiata ad un legno diritto sul piano, che forse è il resto della croce. Dall' altro lato dell' arco e dicontro vedesi un gruppo di donne, fra le quali in mesto atteggiamento la Vergine sorretta da Giovanni e seguìta dalle tre Marie. Forse era in codesta parte rappresentato l' incontro delle Marie con Cristo avviantesi al Calvario. Ai lati del secondo arco vedesi da una banda porzione della pittura rappresentante la Deposizione; e cioè la metà inferiore della figura di Cristo sorretto da un Discepolo in piedi sulla scala appoggiata alla croce, quella d' un secondo che gli bacia una mano, e la figura d' un terzo in atto di levargli i chiodi dai piedi separatamente confitti. Dietro ad essi una delle Marie a braccia levate, e superiormente un Angelo in atto di volare. Sull' altro fianco dell' arco rimane un resto della stessa istoria, e cioè la porzione superiore del Cristo morto e disteso sopra il sepolcro, le tre Marie che sorreggono la Madonna, un Discepolo

ritto in piedi nel mezzo del dipinto, poche tracce di un' altra figura e superiormente un Angelo in atto di volare. Ai lati del terzo arco non restano che poche tracce di colore. Ritornando indietro, vediamo sulla parete di contro, ai lati del primo arco, San Francesco quasi nudo rivolto al cielo e solo ricoperto in parte dal manto del Vescovo, dietro al quale sta il resto del clero. È evidente che manca l'altra parte, nella quale era dipinto il padre del Santo coi parenti, in presenza dei quali egli rinunzia al padre ogni cosa terrena e per fino la propria veste. Nell' altro lato è dipinto lo stesso San Francesco, quando è veduto dal Pontefice sostenere la pericolante chiesa di San Giovanni Laterano. Di questo soggetto non è rimasta che la metà, dall' alto al basso, della figura del Santo, e quella del Papa pontificalmente vestito e disteso sul letto. Ai lati del secondo arco vedesi da una parte San Francesco in atto di benedire le passere, imponendo loro silenzio. La figura del di lui compagno è stata ridipinta. Dall' altra parte vedesi librato in aria, in forma di Serafino, Cristo Crocifisso, il quale ci indica come si fosse rappresentata l' istoria di San Francesco, quando riceve le Stimate. Da una parte del terzo arco vedesi una delle istorie più complete rappresentante le esequie fatte a San Francesco dopo la sua morte. [1] Ei giace supino, ed è attorniato dai frati con ceri accesi nelle mani, meno uno nel mezzo che dà l' incenso col turibolo. Sul davanti vi sono altri frati inginocchiati, i quali sorreggono colle mani il corpo del Santo. La scena accade in un interno che ha sul davanti un doppio arco, architettura che vedesi anche nelle altre storie, delle quali più nulla è rimasto. È però

[1] Essa è coperta dal pulpito statovi collocato dopo, sul quale è necessario di salire per vederla. Della figura del Santo è rimasta salva poco più della metà superiore.

da ricordare come tutto all'intorno di queste pitture e della vôlta, spartita in campi azzurro-stellati, giri un ornato a fogliami di varie forme geometriche, i colori del quale distaccano fortemente gli uni presso gli altri, e l'insieme mostra quella rozza esecuzione che è propria di quella età. Codeste pitture, che il Vasari vuole eseguite da Cimabue in compagnia d'alcuni pittori greci, [1] non mostrano certamente il carattere di quelle del maestro fiorentino; ma, come abbiamo osservato, quello d'un'arte a lui anteriore. E quantunque sia vero che Cimabue deve essersi educato all'arte per opera degli autori di una così goffa maniera, non è meno vero però che egli si è in parte emancipato dalle tradizioni di quella scuola: la qual cosa ci dimostra ognor più la superiorità dell'ingegno di lui, messo a paragone con quello dei pittori del suo tempo. Come già abbiamo fatto osservare, le figure di codeste rappresentazioni, pei tipi, per le forme, per la condotta e pel colorito, riproducono press'a poco i caratteri stessi che distinguono quelle altre da noi esaminate a San Piero in Grado, quantunque mostrino in confronto d'esse un movimento maggiore nell'azione e un raggruppare meno difettoso. La quale differenza più specialmente può essere osservata nel dipinto che rappresenta il Santo morto e pianto dai frati e fra i quadri che ritraggono la Passione di Cristo, in quello che rappresenta la Deposizione di lui dalla croce. Codesta ultima composizione anzi può, per quei tempi, dirsi tipica e quale press'a poco abbiamo già veduta in un eguale soggetto dipinto fra le Crocifissioni da noi ricordate, come ad esempio in quella a Santa Marta di Pisa, la quale da poche varianti infuori vediamo riprodotta anche nel secolo decimoquarto, per opera specialmente dei pittori della scuola senese. Più delle altre è notevole per la forza dei

[1] Vasari, vol. I, pag. 223.

movimenti la Pietà, benchè essi mostrino qualche esagerazione, particolarmente quello della Madonna, quando inginocchiata presso il morto Redentore cade svenuta col capo all'indietro e le braccia levate, mentre viene assistita dalle Marie. Appunto perchè l'artista mirava con codesti suoi lavori a ottenere un qualche effetto drammatico, che posti a confronto coi dipinti di San Piero in Grado e con altre opere di quel tempo essi riescono alquanto migliori. Nè sappiamo persuaderci del perchè si pretenda che siano stati pittori greci anche coloro che queste istorie dipinsero in Assisi, almeno fino a quando non si trovi conveniente di credere greci tutti gli autori delle rozze e goffe pitture, da per tutto eseguite nel secolo decimoterzo. Schiarita in tal maniera la cosa, anche il Giunta diventa un pittore bizantino e di purissimo sangue, sia egli nato a Pisa od altrove. Certo è ad ogni modo che i Pisani lo vogliono un loro concittadino e l'artista stesso dicendosi *pisano,* come resulta da documenti del secolo decimoterzo, ne dà loro il diritto. [1] Che Giunta abbia dipinto in quell'epoca, è cosa che ci viene confermata dai caratteri stessi delle sue pitture. E siccome nel Crocifisso a San Raineri e Leonardo di Pisa, e nell'altro a Santa Maria degli Angeli presso Assisi noi abbiamo sicuramente due lavori di lui, così abbiamo anche modo di comparazione per accettare od escludere come suoi

[1] Il Ciampi nelle sue *Notizie Inedite* pubblica, cavandolo dall'Archivio diplomatico di Firenze, un contratto di vendita del 1202 conchiuso a Pistoia fra uno Struffaldus ed un *Iunta quondam* Guidotti. In un secondo contratto del 1229 riferito dallo stesso Autore si legge lo stesso nome, ma mancando la parola di mezzo la identità del contraente con Giunta pisano non è confermata. In quest'ultimo documento Guidotto è detto *De Colle;* sul quale dato il Da Morrona si lascia andare all'ardita conchiusione che Giunta discenda dalla nobile famiglia Dal Colle. Più attendibile è invece il documento, nel quale si parla di un *Iuncta Capitenus pictor,* il quale nel 1255 prestò a Pisa giuramento di fedeltà all'arcivescovo Federico Visconti. Vedi il Da Morrona, op. cit., vol. II, pag. 116 e seg.

altri lavori che gli sono attribuiti.[1] Per questo motivo noi non teniamo conto dei due Crocifissi, in parte ridipinti, che trovansi nella Cappella maggiore del Camposanto di Pisa e di un terzo a Santa Caterina in Siena.[2] Egualmente non parleremo del Crocifisso esistente in una sala dell' Ospitale di Pisa, poichè esso è talmente oscurato dalla polvere e così male collocato, da rendere difficile di poterlo esaminare e di darne un esatto giudizio. Ma piuttosto ricercheremo il Giunta ad Assisi dove ha lavorato. Il Waddingo e il Padre Angeli accertano che egli abbia dipinta su legno una grande Crocifissione, nella quale il frate Elia, primo generale dell' Ordine Francescano, si teneva abbracciato al tronco della croce. L'iscrizione che vi era unita porgeva notizia che Giunta trovavasi in Assisi nel 1236.[3] Un'altra Crocifissione, ma di proporzioni minori, vedesi appesa alla parete d' una delle cappelle laterali della crociera di destra, nella chiesa degli Angeli presso Assisi. Ma poichè questo lavoro, vuoi pei caratteri e i movimenti delle figure, vuoi per la tecnica esecuzione, non è dissimile da quello dipinto sullo stesso soggetto dal Giunta ai Santi Ranieri e Leonardo di Pisa e da noi esaminato, così rimandiamo il lettore a quanto abbiamo scritto a suo luogo di quella Crocifissione. Osserveremo soltanto, che fatta eccezione per la mezza figura

Camposanto di Pisa e Chiesa di Santa Caterina a Siena.

Chiesa di Santa Maria degli Angeli.

[1] Del primo di questi lavori abbiamo già tenuto parola poche pagine indietro.

[2] Il Morrona, nel vol. II, pag. 142, dice che esso proviene da Santa Cristina di Pisa.

[3] Codesta tavola sino al 1624 stava sopra un legno che attraversava la chiesa con la seguente iscrizione:

Frater Elias fieri fecit
Iesu Criste pie
Miserere precantis Helie
Giunta Pisanus me pinxit A. D. 1236. Ind. 9.

Vedi Morrona, vol. II, pag. 126 e seg. Al giorno d' oggi vedonsi ancora le due mensole di legno che sostenevano la trave.

di Nostro Signore in gloria e benedicente sulla cima della croce, figura che ha molto sofferto e manca in parte del colore, il rimanente di questa pittura è meglio conservato del dipinto di Pisa.[1]

Chiesa superiore d' Assisi.

E qui giova fermarci alla chiesa superiore di San Francesco in Assisi, per esaminare ciò che ancora è rimasto dei molti dipinti, di cui essa andava adorna. Il tempo e la non curanza degli uomini furono le cause principali, per le quali mancano affatto i lavori di alcuni artisti e del trovarsi in cattiva condizione quegli altri che sono rimasti. Di codesti dipinti, quelli della crociera e del Coro attribuiti a Giunta e a Cimabue[2] trovansi più degli altri in rovina, poichè la parte più intatta fu qua e là ritoccata per modo, che a cagione del restauro essi vedonsi più o meno alterati anche nel colore. Benchè queste pitture siano ridotte a così misera condizione, pure si riconoscono ancora in esse i caratteri del secolo decimoterzo insieme coi difetti che sono affatto particolari ai lavori di quell'epoca. Contrariamente all'opinione del Rumohr, noi crediamo utile e non senza importanza per la storia dell'arte di ricercare fra tanta rovina quali furono i pittori che lavorarono in questa chiesa.

Sulla parete del braccio destro della crociera è dipinta una Crocifissione, la cui parte di mezzo è stata coperta da un grande altare di legno dorato con una pittura in tela, postavi sopra, a quanto pare, nel secolo passato. Della Crocifissione non vedesi da una parte e dall'altra dell'altare che un qualche Angelo librato a volo con movimenti gagliardi. Più sotto, alla sinistra di chi guarda,

[1] La scritta monca ed abbreviata che vedesi sotto i piedi del Cristo è la seguente:

NCTA. PISANVS
ITI. M. F.

[2] Vedi Vasari, vol. 1, pag. 223.

havvi Maria svenuta fra le braccia delle pie donne. Della figura della Vergine però non resta che la parte superiore, e di quella delle altre donne poche tracce di colore soltanto. Maria ha la testa grossa e pesante, il naso lungo ed alquanto ricurvo, gli occhi grandi con palpebre prolungate che in sul finire si uniscono alle grosse ed angolose sopracciglia. Il mento è lungo, ovale e piccolo, in comparazione del collo. I contorni, fortemente segnati, sono rossastri nelle luci e molto oscuri e pesanti nelle ombre. Le vesti condotte a linee rette hanno forme angolose. Del colore dato alle carni non rimane più altro che una parte della tinta locale giallastra, ripassata a tratti biancastri nelle luci, e molto oscuri nelle ombre. Del colore delle vesti invece non restano che scarsi indizi, mentre in tutto il resto del dipinto non vedesi che la sottoposta preparazione. A codeste figure tien dietro una moltitudine di persone che sono tutte rivolte a Cristo. Dall' altra parte vedonsi atteggiate allo stesso modo altre figure, il colore delle quali come delle prime è cresciuto e fatto nero. Ciò nonostante da quel che resta ancora si riconosce come sia codesta l' opera di un pittore della vecchia maniera molto simile a quella del Giunta, quando essa non sia di lui. [1]

[1] Essendosi di questi giorni levato il grande altare di legno dorato con la tela dipinta, si è potuto vedere la colossale figura del Redentore, confitto con quattro chiodi alla croce, pendere nel modo stesso che usavano fare i pittori di quel secolo. Ma poichè abbiamo già parlato a lungo di codesta rappresentazione, così nulla crediamo di poter aggiungere in proposito, se non questo che, non essendo stata ridipinta, la parte rimasta del colore rende meglio del rimanente l' idea del carattere originale. Ai lati della croce vedonsi in diversi, ma violenti e disperati atteggiamenti, delle figure d'Angelo, tre delle quali raccolgono il sangue che esce dal costato e dalle mani di Cristo. Sotto alla croce vedesi una parte d' aureola, alcuni indizii d' una testa e d' una veste da frate; il quale dal poco che resta si vede essere stato dipinto in atto di adorare. Forse vi era ritratto San Francesco. Lì vicino vedonsi i resti della folla e della figura d' un guerriero in atto di trafiggere colla

Disopra agli archi sostenuti dalle colonnette del ballatoio che gira intorno alla chiesa, veggonsi esternamente entro tondi alcuni busti di Angeli per la maggior parte sciupati, come mancano o son guasti nel colore le figure degli Apostoli e dei Profeti che fregiano la parete interna. In alto nella grande lunetta sopra il ballatoio, benchè la pittura sia annerita e in parte manchi d'intonaco, si conosce per quanto rimane che vi fu ritratta la Trasfigurazione. Entro una mandorla vedesi di faccia con le braccia sollevate la figura di Cristo, la quale sembra tenere un libro chiuso nella mano sinistra. Ai lati, sopra una piccola eminenza, stanno in ginocchio, uno per parte, i profeti Moisè ed Elia. Sotto, giacenti al suolo stanno le figure dei tre Apostoli, dei quali le poche tracce che restano non danno neppur modo di distinguere i loro movimenti. Per la maniera usata, a noi sembra di poterne credere autore quello stesso che nella vicina parete dipinse i fatti degli Apostoli e di Simon Mago.

Questa parete è divisa in tre scompartimenti, il primo dei quali trovasi in così misera condizione da non potersi riconoscere che cosa vi sia rappresentato, se ne togli da un lato l'abbozzo di alcune figure d'uomini. Sugli altri due non restano che i puri contorni del vecchio dipinto, e una parte del colore è anche annerito. In uno è figurata la Crocifissione dell'apostolo Pietro, e nell'altro Simon Mago portato in aria dai demoni.[1] Dalle mosse violente delle figure e dai modi particolari che del vecchio stile qua e là s'intravvedono, ci par manifesto come i dipinti conservino i caratteri del secolo decimoterzo. Alcune altre tracce di

lancia il Redentore. Dall'altro lato rimangono indizii di un'altra figura con la spugna inastata sopra una canna e seguìta da molte persone rivolte verso il Redentore. Ma anco di queste il colore è annerito.

[1] Il D'Agincourt ne dà copia, e così W. Y. Ottley, *Le scuole del disegno*, ec., in fol. Londra, 1823.

pitture sopra quelle ora esaminate si mostrano ai lati della finestra, ma il loro colore è talmente cresciuto ed oscuro, da non potersi discernere che cosa veramente ricordino. Si direbbe quasi che esse rappresentavano sotto finte nicchie due Profeti collocati uno per parte con un braccio levato, il primo di fronte, il secondo con cartelli in mano.

Nè ci fermeremo alla terza parete, il colore della quale si è fatto nero alterandosi e sulla quale come su l'altra sembra fossero rappresentati alcuni fatti riguardanti gli Apostoli. Tracce di mezze figure d'Angeli entro tondi vedonsi anche nella parte superiore esterna del ballatoio, e sulla parete interna figure di Santi e di Profeti. Della grande lunetta non rimangono che pochi avanzi dei quattro simboli degli Evangelisti, e nel mezzo pochi indizi di colore. Pare che qui fosse dipinto un trono, con attorno i simboli degli Evangelisti. [1]

[1] Una gran parte dell' intonaco è caduta. Pei lavori di restauro che ora si fanno è stata tolta insieme coll'organo anche la cantoria, che nel braccio sinistro copriva una parte del ballatoio, porgendoci in tal guisa occasione di notare come nel braccio destro di questa stessa crociera, all'esterno del ballatoio, la pittura rappresentante cuspidi allungate con ai lati una piccola guglia per parte e tutto dipinto sul capitello delle colonnette che sostengono l'arco trilobato del ballatoio e fra le cuspidi i busti d'Angeli entro tondi, è diversa da quella che vedesi nel rimanente del ballatoio che gira attorno al Coro e al braccio sinistro della crociera. In quest'ultimo infatti noi vediamo dipinte le mezze figure d'Angeli e di Santi sotto finte nicchie ad arco, sostenuto da finti pilastri con capitelli e basi che poggiano sopra una finta cornice, sotto la quale, fra gli archi trilobati, è dipinto a mosaico un semplice ornato. Ora noi vediamo che questo modo di pittura armonizza assai più di quella del braccio destro col carattere originale architettonico della chiesa, la quale è della metà circa del secolo decimoterzo, mentre l'architettura cuspidale non venne in uso che sulla fine di quel secolo. La qual cosa rende per noi evidente che codesta pittura è stata fatta posteriormente all'altra. E nell'opinione nostra tanto più ci confermiamo, per quanto osservando quel che ancora rimane delle mezze figure degli Angeli entro i tondi e di quelle degli Apostoli e dei Profeti sulle pareti del ballatoio, esse mostrano diversità di caratteri in confronto di quelle che trovansi dipinte sull'altro braccio

Anche il colore delle cinque pareti del Coro è in parte annerito e in parte manca per modo, che stentatamente si possono riconoscere quali soggetti vi sono stati dipinti. Nel primo scompartimento a destra havvi Cristo in gloria, seduto con Maria sullo stesso trono. Dalle tracce rimaste doveva essere attorniato da Angeli e da alcune altre figure di Santi. Nel secondo è ritratta entro una mandorla, portata dagli Angeli, Maria assunta in cielo e sorretta da Cristo seduto. Le figure degli Angeli sono in parte logorate dal tempo e dalla polvere, come sono quasi interamente scomparse quelle di sotto attorno alla sepoltura. Nel terzo scompartimento, sopra il trono di marmo vedonsi entro tondi due mezze figure di Pontefici guaste in gran parte, e fra esse la croce. Nel quarto scompartimento è rappresentata la Morte della Madonna, ma la pittura è appena riconoscibile, tanti sono i danni patiti. Cristo nel mezzo circondato da Angeli, dei quali appena scorgonsi le vestigia, tiene fra le braccia una figuretta avvolta nei panni, la quale sta a significare l'anima della Madre da lui venuta a prendere per portarla in cielo. Più sotto vedonsi altri indizi di figure, e forse sono quelle degli Apostoli che stavano attorno al letto della Madonna. Egualmente guasta e incompleta è la composizione dell' ultimo scompartimento, rappresentante la Madonna visitata prima della sua morte dagli Apostoli. Essa giace distesa sul letto circondata dagli Apostoli; ha il capo alquanto alzato e gli occhi aperti. Uno degli Apostoli, forse San Pietro, da un posto più alto, col braccio destro levato, è ad essa rivolto. Sul ballatoio, tanto nell' interno quanto all' esterno, la pittura è in parte fatta nera dal tempo e in parte manca. Da quanto sembra, essa rappresenta Santi,

della crociera e nel Coro. Queste ultime, attribuite al pennello di Giunta e di Cimabue, ci sembrano veramente appartenere ad epoca diversa e anteriore a quella, alla quale appartengono le altre.

Sante, Profeti ed Angeli, e superiormente nelle grandi lunette, alcune storie del Vecchio Testamento state anch' esse restaurate.

Anche le tre pareti del braccio sinistro di questa crociera sono istoriate, ma nella prima la pittura è in gran parte coperta da una grande cantorìa di legno e dall' organo, ai lati della quale, chiuso il ballatoio praticabile, si dipinse con grave danno al carattere del monumento. Di sotto alla cantorìa vedesi parte dell' antica pittura, ma annerita, e superiormente nella lunetta non rimangono che poche tracce di colore.[1]

Sulla seconda parete di mezzo, benchè la pittura sia egualmente ridotta a misera condizione, pure si riconoscono esservi state rappresentate tre istorie dell' Apocalisse. Nel primo scompartimento v' è l' Adorazione dell' Agnello mistico, il quale, posto nel mezzo sopra un altare, vedesi coll' aureola con la croce attorno al capo, e sotto di lui il libro coi suggelli. L' Agnello è chiuso entro una mandorla, fuori della quale entro tondi stanno i simboli degli Evangelisti, e attorno ad essi è dipinta la coorte celeste in atto di adorazione. Sotto, nel mezzo,

[1] Come si ebbe occasione di dire nella precedente nota, codesto sconcio della cantorìa è stato levato di recente. Riaperta per tal maniera anche questa parte del ballatoio, furono messe allo scoperto sulla parete interna, come vedesi nella parete di contro, tre figure colossali d' Arcangeli con lo scettro in mano. E oltre la pittura già descritta e trovata sulla parete esterna del ballatoio, eguale a quella della parete di contro e attorno al Coro, si è potuto veder meglio il dipinto della grande lunetta, il quale rappresenta la caduta degli Angeli ribelli. L' Arcangelo Michele, del quale manca una parte, vedesi configgere con violenza la lunga lancia, della quale è armato, nella gola di Lucifero, che, sotto la forma d' un enorme drago, si ravvolge e contorce per terra fra altri demoni di forma umana con ali da pipistrello. Oltre quella di San Michele vedonsi in alto altre due figure d' Angeli, ma d' esse è rimasto assai poco. Nella parte di sotto di quella stessa parete scorgonsi resti d' altra pittura, che forse rappresentano un soggetto tolto all' Apocalisse. Tutti questi dipinti hanno l' identico carattere degli altri di questo stesso braccio della crociera i quali mostrano essere opera di Cimabue.

è posto l'altare, sul quale sono collocati due vasi; ai lati vedonsi i ventiquattro Seniori colle braccia levate verso l'Agnello in atto di adorarlo. Nel secondo, per quanto il consentano le tracce rimaste, sembra di vedere nell'alto parte della figura d'un grande Angelo in atto di volare, e sotto, per quanto è largo il quadro, una muraglia, oltre la quale sopra una collina è dipinta ai lati una città con vicino un albero. Sul davanti quattro figure d'uomo colle ali che, tenendo nella mano sinistra un cornucopia, coll'altra abbassata si mostrano come in atto di lasciar cadere o seminare qualcosa sulla terra, e forse con esse si vollero figurare i quattro distruggitori del genere umano, la Morte cioè, la Fame, la Peste e la Guerra. Il terzo ed ultimo scompartimento rappresenta, seduto entro una mandorla, il Redentore in gloria in atto di benedire. Attorno alla mandorla vedonsi i resti di alcuni Angeli, che per metà delle figure escono di sotto con ali spiegate, suonando le trombe. Più in basso scorgonsi tracce d'un altare portato dagli Angeli, dei quali non resta indizio, salvo di quello che vedesi alla destra di chi guarda. Sotto ad essi vedonsi indizii di molte figure, e par certo che le due ultime composizioni si riferiscono al Giudizio finale. [1] E qui torna acconcio di osservare come negli Angeli, alle teste grosse, pesanti e coperte da voluminosa capigliatura, facciano contrasto le poverissime forme del corpo. Essi hanno occhi grandi, girati intorno da grosse sopracciglia, naso corto, grosso, depresso, finiente in forma rotonda con larghe ed angolose narici. Grosse le guancie, piccola la bocca con labbra grosse; il mento piccolo e rotondo. Anche la

[1] Oltre i gravi danni già indicati, havvi anche una fenditura nel muro. Questa incomincia nel mezzo, in alto, e scende inegualmente passando a traverso alla giuntura del braccio e della mano di Cristo alzata per benedire, cessando, a poca distanza dall' angolo del quadro, a sinistra di chi guarda.

figura di Cristo ha corporatura sproporzionata alla testa grossa, pesante e coperta da folti capelli, spartiti nel mezzo, dei quali, come negli Angeli, alcune corte ciocche gli scendono pel mezzo della fronte, mentre il rimanente si riversa dai lati sulle spalle. La fronte è larga, di forma angolare ed alquanto depressa. Le grosse ed angolose sopracciglia si spiegano in semicerchio sopra gli occhi grandi e trasversalmente allungati, dei quali le palpebre si congiungono alle sopracciglia. Il naso largo ed alquanto schiacciato ha narici sporgenti e terminanti in pine grosse ed angolose. La bocca è piccola, con labbra grosse e coperte da scarsa barba. Larghe e robuste le mandibole, esse finiscono in un mento corto, appena velato da poca barba. Il collo è massiccio; le mani, i piedi e le giunture, grosse, pesanti e difettose; fortemente segnate le falangi e tutte angolose le forme. Del colore della carne ben poco è rimasto, oltre la tinta del tono locale giallastro e quella pavonazziccia su fondo grigio-cupo nelle ombre. Anche delle vesti, oltre la tinta brunastra calda dell' ombra e rossastra negli azzurri, come di regola usavano fare sull' intonaco prima di dipingere i pittori di quel tempo, non si vedono che poche tracce del colore e del disegno. Benchè ridotti a sì mal partito, pure a noi sembra di riconoscere in questi dipinti piuttosto i caratteri delle opere di Cimabue, che di quelle di Giunta. Superiormente da un lato della finestra vedesi un Angelo ad ali spiegate, e sotto di lui indizii di altre figure, mentre dall' altro lato manca interamente la pittura. Nella grossezza dell' arco che gira attorno alla parete, vi sono dodici mezze figure di Angeli, otto delle quali sono conservate in riquadri framezzo agli ornati. Nell' ultima parete, come nella prima dall' altro lato di questa crociera, è stato collocato nel mezzo della pittura un grande altare di legno. All' intorno vedonsi molte

figure, il colore delle quali, come di quelle degli Angeli nella parte superiore, è divenuto nero a causa della ridipintura, la quale alterò col tempo a questo modo il colore primitivo.[1] Da quello che è rimasto delle grandi figure degli Arcangeli dipinti sulla parete interna del ballatoio, e delle mezze figure degli Angeli, che entro riquadri vedonsi dipinti tra gli ornati sulla parete interna dell' arco, come in quelli da ultimo ricordati nell' altro arco della vicina parete, noi riscontriamo in esse quel maschio carattere, quelle forme robuste e gravi che sono proprie della scuola fiorentina e quali si trovano nelle opere di Cimabue. A costui il Vasari attribuisce anche i dipinti del Coro da noi già descritti;[2] ma di essi è difficile oggigiorno di portarne esatto giudizio, per la condizione di deperimento, nella quale si trovano e pei guasti recati dal tempo e dai ritocchi allo stesso colore. Tuttavia da quel poco che ancora può vedersi, noi siamo

[1] Remosso anche qui il grande altare di legno dorato con la tela dipinta, si rinvenne di sotto una grande Crocifissione, nella quale la figura di Cristo presenta gli stessi caratteri dell' altra, solo che questa trovasi ridotta a peggior condizione per essere stata in parte ridipinta. Lo stesso dicasi degli Angeli che stanno attorno al Cristo, tra i quali vedonsi quelli che raccolgono il sangue che scola dalle mani e dal costato di lui. Sotto vedonsi i resti della figura d' un Frate coll' aureola, curvo ed orante alla croce. In una delle sue mani sembrano esservi gl' indizii delle Stimate, e quando ciò fosse, si dovrebbe credere essersi ritratto San Francesco, ma dei suoi lineamenti nulla può distinguersi, tanto è deperito e mancante di colore il dipinto. Segue da questo lato una delle Marie che, colle braccia sollevate con forza, è rivolta quasi di faccia al Crocifisso. Succede a lei Giovanni che tiene per un braccio e conduce un' altra delle Marie, la quale mesta si avanza, seguita dalle altre due. La scena si chiude con molte figure d'uomini. Dall' altro lato della croce sonovi indizii d' un guerriero coll' asta in mano, e sul davanti accompagnata da una folla di popolo un' altra figura con aureola, forse il buon Centurione, il quale indica col braccio alzato Cristo Crocifisso. Quantunque questa pittura sia ridotta a pessima condizione, tuttavia dai movimenti, dalle proporzioni, e da quel poco in fine che può ancora vedersi, si direbbe essere opera di colui che lavorò nell' altro braccio di questa crociera e che credesi il Giunta.

[2] Vasari, vol. I, pag. 223.

disposti a convenire alla nostra volta nell' opinione del Vasari. Certo è però che i dipinti primamente descritti, e rappresentanti alcune storie degli Apostoli e quella di Simon Mago, quantunque siano essi assai guasti, tuttavia giudicando dalle proporzioni, dalla sagoma delle figure, da quel che resta dei movimenti loro, dai caratteri delle teste, e dalla generale distribuzione delle figure, mostrano d' appartenere a una maniera alquanto diversa, e possono perciò credersi opera di Giunta, cui sono veramente attribuiti. E per conchiudere con una osservazione generale diremo, che, seguendo il costume dei tempi, la pittura è sempre subordinata all' andamento architettonico della fabbrica, condotta ad archi, a nicchie, a cornici, a pilastri tutti colorati e adorni di fogliami, di animali e d' altro, per modo che essa si accorda mirabilmente e armonizza col carattere architettonico dell' edifizio, presentando un gradevole insieme.

Giunta Pisano, che visse e dipinse al tempo della canonizzazione di San Francesco, può bene averlo conosciuto o vista qualche effigie di lui, od anche intesa a descriverne la figura da Frate Elia, che egli ritrasse ai piedi della croce nella tavola che era una volta in questa chiesa. L' immagine che di questo Santo vedesi nella Sagrestia della chiesa inferiore, benchè non sia accertata da alcun documento, pure pei caratteri della pittura può ritenersi come opera di Giunta. [1] D'essa noi

[1] I caratteri della figura di questo Santo sono stati precedentemente descritti in nota a pag. 138; solo aggiungeremo che essa è di piccola dimensione, e che il Santo è rappresentato come di consueto ritto e di faccia, colla croce nella mano destra ed il libro aperto nella sinistra colle parole : *Si vis perfectus esse vade et vende omnia et da pauperibus.* Superiormente, sul fondo dorato, leggesi in due tondi il nome del Santo, ora in parte cancellato. Questa figura è stata in alcuni luoghi ripassatà da colore. Meglio conservate sono le quattro storie dipinte ai lati, divise tra loro da un ornato a vari colori e rappresentanti alcuni fatti della sua vita.

abbiamo già discorso innanzi, allorchè avemmo ad osservare come si scosti nei lineamenti dagli altri ritratti che vedonsi del Santo nel Sacro Speco presso Subiaco, nella stanza attigua alla Sagrestia della chiesa degli Angeli presso Assisi, e in quello dipinto dal Berlinghieri nella chiesa di San Francesco in Pescia.

L' aspetto più minaccioso dato al ritratto esistente nella Sagrestia di San Francesco d'Assisi, in confronto di quello dato agli altri tre, ci fa pensare possa codesta espressione essersi studiatamente cercata, per dare al Patriarca della democrazia cristiana l' apparenza di santità, al modo stesso che, per crescergli maestà, erasi già tentato colle imagini del Redentore. E fu seguendo lo stesso concetto forse, che a mezzo della lunga e magra figura, dalle forme secche ed ossee, si intese indicare i patimenti e i digiuni del Santo. Si è preteso in una parola di idealizzare in così brutta maniera la persona del Santo, perchè destinata alla venerazione dei fedeli si sperava forse di tramandare quella figura come il vero ritratto di lui, a chi non poteva averlo conosciuto di persona. Il tipo, di cui parliamo, fu infatti con maggiore o minore esattezza adottato pel vero, e lo vediamo rappresentato ogni volta che lo si trova dipinto nei conventi del suo Ordine. Margaritone di Arezzo è appunto l' artista

Nella prima storia San Francesco risana un fanciullo, nella seconda guarisce uno storpio, nella terza caccia i demoni, nella quarta fa elemosina. Queste composizioni, come più o meno si riscontra in quasi tutte le opere di quel tempo, non mancano di una certa ragionevole distribuzione nell' insieme, nè la scena, di forza drammatica, ma le figure sono lunghe, magre, brutte e difettose nelle forme e nel tipo; i movimenti sono esagerati, le pieghe angolose e falsamente indicate. I contorni troppo fortemente segnati, ed il colore giallastro-oscuro, con ombre pesanti ed opache, ha molto corpo, motivo per cui la superficie del dipinto riesce liscia e levigata a guisa di smalto. Che se questa, come crediamo, è opera di Giunta, il quale come pittore godeva a quel tempo di rinomanza, noi possiamo argomentare da ciò qual fosse la misera condizione, cui nel secolo decimoterzo era ridotta l' arte.

che di ciò ha dato numerosi esempi, come più innanzi avremo occasione di riscontrare nella vita di quel pittore.[1]

Ma dopo Giunta, non soltanto a Pisa, ma anche altrove continuava la pittura a mantenersi nell' umile e volgare condizione, nella quale sotto ogni rispetto si trovava. Fra le opere di quell' epoca vanno ricordate la Crocifissione esistente in San Bernardino di Perugia con la scritta, *A. D. MCCLXXII.* TPE *Gregorii P. P. X.* e l' altra anche peggiore che con le storie della Passione vedesi nel vestibolo del Capitolo del Duomo a Pistoia. In cotesti dipinti noi troviamo, per così dire, condensate tutte le goffaggini e le deformità, nelle quali era caduta l' arte a quei tempi. Nè gli autori d' opere sì goffe appartenevano alla scuola pisana, poichè tanto a Pistoia come altrove se ne aveano di eguali; e basti per tutti di ricordare Manfredino di Alberto, cui si attribuisce nel 1290 così l' esecuzione di questo Crocifisso, come dei freschi nella Sagrestia di San Procolo. Milano

S. Bernardino a Perugia.

[1] Ci pare utile di ricordare un altro dipinto esistente in Santa Chiara in Assisi e rappresentante una Crocifissione sopra tavola, la quale è collocata nell' alto sulla parete del Coro. Sotto alla croce leggesi: *Dna Benedicta Post Sa. Clara. p.ª Abb.ª me fecit fieri;* la quale iscrizione per essere fatta con colore ad olio e con caratteri moderni, lascia credere che essa sia stata rifatta sull' antica. Sotto ai piedi del Cristo sta una piccola figura di San Francesco genuflesso ed orante, della quale, eccettuata la testa, tutto il resto è ridipinto. I lineamenti della testa rassomigliano a quelli dell' altro ritratto da noi ricordato nella Sagrestia di San Francesco. Ai lati del Santo vedonsi due altre figurette, le quali dai nomi che portano scritti si dice che rappresentino l' una Santa Chiara, e l' altra la Beata Benedetta. Dai caratteri del Cristo, dal modo come è confitto e pende dalla croce, come dalla testa di San Francesco e dalla forma stessa della croce si può credere che questo lavoro appartenga al secolo decimoterzo. E siccome Santa Chiara è morta l' undici agosto del 1253, e Benedetta fu la prima Abbadessa che le succedette, così può ritenersi che codesta Crocifissione sia stata fatta lei vivente e che l' aggiunta della figura di lei come di quella di Santa Chiara sia stata eseguita nell' occasione del restauro.

stessa non offre nulla di meglio, come agevolmente scorgesi esaminando il Crocifisso della chiesa di Sant' Eustorgio, dove la figura del Cristo, oltre avere i difetti di tutte le pitture di quel tempo, pende dalla croce col più contorto movimento. Il dipinto è opera di certo Fra Gabrio di Cremona, e secondo la cronaca manoscritta di Galvano Fiamina sarebbe stato eseguito nel 1288. Ora è sottoposto a restauro, e dal modo come esso è condotto, torna facile il prevedere che andrà perduto quanto dell' antica pittura era rimasto.

Sant' Eustorgio a Milano.

Sul finire del secolo decimoterzo si fanno a Pisa più frequenti i nomi degli artisti. In una carta, che tratta del decennio compreso fra il 1290 e il 1300, si legge il nome di un *Giucchus pictor filius Bindi Giucchi pictoris,* [1] e ne' registri de' lavori di quel Duomo, poco innanzi la venuta del Cimabue, son ricordati diversi nomi di mosaicisti e di pittori. Il più distinto fra essi, certo Francesco, tenea nell' anno 1301 (nuovo stile) l' uffizio di *capomaestro* de' mosaici della grande tribuna, e fu poscia collega di Cimabue in uno col costui figlio Vittorio [2] e Lapo altro dei suoi aiuti. Di un merito inferiore come pittori erano Gavoccio, [3] Barile, Cagnasso, Parduccio, Povaganza e Turetto, [4] oltre Tano e Ghele di

[1] Dalle *Memorie d'illustri Pisani,* vol. I, pag. 258, dal Tempesti passate in rivista nell' *Archivio storico,* vol. VI, pag. 495, si sa che Bindo ha lavorato nel convento di Santa Caterina. La carta accennata nel testo porta il num. 1110 nell' Archivio arcivescovile. Vedi Bonaini, *Notizie inedite,* pag. 88.

[2] Ugaccio Grugni e Iacopo Murci ne aveano allora la soprintendenza. Francesco percepiva *10* soldi pisani per giorno, quanti cioè ne toccò più tardi lo stesso Cimabue. Vittorio invece vi lavora nel *1302* con la retribuzione di *4* soldi e *8* denari. Vedi Bonaini, pag. 90 e 92, il quale con l' aiuto di documenti corregge l' asserzione del Rosini, che Vittorio sia, cioè, stato capomaestro dopo Cimabue.

[3] Questo col nome di *puer et famulus* avea *8* denari il giorno. Vedi Bonaini, op. cit., pag. 89.

[4] I primi quattro dopo il Gavoccio non sembrano essere stati che sem-

Santa Margherita. Contemporanei a costoro, ma non regolarmente addetti ai lavori del Duomo, sono ancora Vanni da Siena[1] che passa per il capostipite d' una numerosa famiglia di pittori, e Bordone di Buoncristiano col figlio Colino; quello dipintore di gonfaloni, questo artista d' opere maggiori. Vengono ultimi Vivaldo e Paganello, morto il primo nel 1304, mentre l' altro durava ancora in vita. Ma Pisa possiede ben pochi quadri che risalgano al secolo decimoterzo, e quelli che ha, sono generalmente di pochissima importanza. Il più vecchio sembra essere quello d' una Madonna seduta in trono col Bambino, con dipinti ai lati alcuni fatti della vita di Nostro Signore, e sotto, nel mezzo, San Martino che dona la sua veste al povero. Questo dipinto viene attribuito a Cimabue, ma i suoi caratteri e la tecnica adoperata lo dimostrano invece un lavoro di pittore della vecchia scuola pisana inaugurata dal Giunta.[2]

Accademia di Pisa.

La stessa Accademia possiede un altro quadro di forma acuminata, negli spazi del quale, di sotto ad arcate sostenute da colonnette, vedonsi cinque mezze figure. Nel mezzo, fra Maria e l' apostolo Giovanni da una parte, e i Santi Silvestro e Caterina dall' altra, sta il Redentore con un libro aperto nella sinistra mano e con la destra in atto di benedire. Sopra tra gli archi sono dipinti alcuni Angioletti. Si vuole ch' esso sia opera del Giunta; ma, esaminandolo, mostra invece i difetti che erano particolari agli artisti del principio del secolo decimoquarto, e quali

plici operai, mentre fu mosaicista il Turetto, ed è probabilmente quello stesso che il Vasari nel vol. I, pag. 285, confonde con Fra Iacopo da Turrita. Vedi Bonaini, op. cit.

[1] Dal Bonaini (Op. cit., pag. 88 e 89) si raccoglie che Vannes *quondam* Boni dipinse nel *1302*, per *10* lire pisane il giorno, la sala della Compagnia d' arme della Cerva nera e dorò una Madonna col Putto sovra la porta maggiore del Duomo; le quali opere essendo perite non ci è dato di portare giudizio sul valore artistico del loro autore.

[2] Proviene dal convento di San Martino in Kinseca.

noi avemmo occasione di riscontrare in questa stessa Galleria, nel quadro del lucchese Deodato Orlandi. [1]

Curioso a notarsi in Pisa è codesto, che fosse cioè la pittura sì misera cosa, mentre la statuaria produceva per quei tempi opere pregevoli e tuttavia ammirate. Oltre a' Crocifissi, la scuola pisana di pittura non sa produrre che lavori di poco conto, quali son quelli, se pur sono di autori pisani, che vedonsi ancora sulle pareti in San Piero in Grado e in Assisi. Essi infatti non hanno che i caratteri e la impronta del tempo loro, comune però ai lavori del resto d' Italia, come press' a poco si ebbe occasione di notare a Sant' Angelo in Formis e in Roma stessa. Nè da costoro appariscono diversi i pittori, che a memoria del permesso ottenuto da alcuni Fiorentini di cacciare a spese della città nei boschi di San Gimignano dipinsero appunto nel 1237 in quel Palazzo del Podestà il tèma di quelle cacce. [2] Di codeste pitture avanza ancora qualcosa, e a giudicarne dai resti si devono mettere i loro autori al di sotto di quelli che lavorarono nel corpo della chiesa inferiore in Assisi, risultando le opere dei primi eseguite con maggiore rozzezza di quelle dei secondi.

Palazzo del Podestà a San Gimignano.

La stessa mediocrità di lavori (se pur basta così appellarla) che abbiamo trovata a Pisa ed a Lucca, non fa difetto neppure a Siena, quantunque vi sia nata più tardi una scuola che nel secolo decimoquarto succede per merito immediatamente alla fiorentina.

San Bartolommeo a Siena.

Nella lunetta esterna della chiesa di San Bartolommeo a Siena vedesi un fresco che rappresenta Cristo con la destra levata in atto di benedire, e un rotolo nel-

[1] Codesto quadro ai giorni del Da Morrona era nella chiesa di San Silvestro. Vedi *Pisa illustrata*, vol. II, pag. 142.

[2] Vedi Luigi Pecori canonico, *Storia della terra di San Gimignano*, pag. 565. Firenze, 1853.

l'altra mano. La figura di lui ha forme magre, la testa è regolare, ma duri i lineamenti, gli abiti aderenti, stretti al corpo e di pieghe angolose.

Sant' Ansano.

La Madonna col Putto, nell'oratorio di Sant'Ansano a Castelvecchio, con quella sua mescolanza di rilievo e di dipinto palesa la maniera delle pitture delle città vicine. Come opera d'arte, è inferiore alle Crocifissioni ed agli altri dipinti di quest'epoca. Ciononostante, se questo è veramente il quadro votivo fatto eseguire per la battaglia di Montaperti (1260), dev' essere considerato senza altro come opera di uno de' migliori artisti che in quel tempo possedesse Siena.

Le Madonne di Tressa, del Carmine e di Betlemme, sono ora ridotte così, da rendere impossibile alla critica di pronunziare la sua parola. Abbiamo però della stessa età altri dipinti, i quali bastano soli a dimostrare, come anche Siena non si togliesse punto dalla comune. Fra questi noi ricorderemo per primo un paliotto del 1215, esistente all'Accademia di Belle Arti. Entro una gloria di forma elittica esso rappresenta, in atto di benedire, il Salvatore posto fra due Angeli e i simboli degli Evangelisti. In questo lavoro l'artista si aiutò colla plastica, poichè le figure sono alcun poco rilevate e malamente dipinte. Stanno dalle parti tre quadretti con istorie della Passione.[1] La meschinità però del lavoro non dipende già dall'uso contemporaneo delle due tecniche, accoppiando cioè la plastica alla pittura, ma da difetti intrinseci. A renderci di ciò persuasi basta osservare i dipinti che nella stessa Accademia trovansi segnati coi numeri 2, 3, 4 e 5.

Accademia di Belle Arti.

Il primo ritrae Cristo fra Maria e Giovanni, con un libro nella mano sinistra e con la destra levata come in

[1] Proviene dalla chiesa della Badia della Berandenga, e porta la scritta: *Anno domini millesimo CCXV mense novembri haec tabula facta est.* Nel *Catalogo* è inscritto sotto il num. 8.

atto di benedire. L' altro presenta benedicente in trono il Precursore, col capo cinto di diadema ornato con paste di vetro, per simulare pietre preziose. Seguono ai lati, tre per banda, sei storie della sua vita, condotte a chiara tempera con molto corpo nelle luci, di tinta verdastra nelle ombre e con figure di movimento esagerato. Il terzo dipinto rappresenta San Pietro in trono, e dalle parti sei fatti della vita di lui. L' ultimo finalmente ritrae una Crocifissione, nella quale vedesi Cristo nel consueto suo portamento con dalle bande i soliti episodii della Passione.[1]

Che se i pittori della scuola senese ci si mostrano anch' essi così da poco e volgari, non si dee per altro credere, che l' arte non avesse anche in Siena incoraggiamenti e occasioni di far meglio. La fabbrica del Duomo fu con ardore promossa, e si volle che la facciata fosse adorna di mosaici.[2] Per commemorazioni e per voti si ordinarono quadri e pitture per chiese e pubblici edifici, fra i quali è da notare per l' importanza sua il Palazzo pubblico. La Giustizia stessa commetteva ai pittori di dipingere i ritratti de' malfattori contumaci, da mostrarsi pubblicamente nella gran piazza della città. Altro campo all' operosità degli artisti era aperto per l' uso allora assai comune di gonfaloni e bandiere, nel qual genere di lavori noi sappiamo che nel 1262 si distinguevano Piero, Bonamico e Parabuoi.[3] Perfino i registri de' pubblici uffizi si voleano adorni delle immagini de' Presidi, o delle insegne del popolo e del Comune. Di siffatti lavori son rimasti i contratti, ma le

[1] La Crocifissione pervenne all' Accademia dal convento di Santa Chiara di San Gemignano, e gli altri quadri da quello di Santa Petronilla agli Umiliati di Siena. Nè di modo diverso sono gli altri quadri esistenti nella stessa Accademia e segnati coi num. 9, 10, 11 e 13.

[2] Vedi Milanesi, *Documenti sanesi,* vol. I, pag. 103 e seg.

[3] Vedi Rumohr, op. cit., vol. II, pag. 48.

opere andarono per la massima parte perdute. Dalle pochissime rimaste ci è però dato di conoscere la maniera dei pittori Gilio e Diotisalvi Petroni, il primo ricordato dal Della Valle nelle *Lettere sanesi,* [1] il secondo che sembra essersi esclusivamente occupato di dipingere coperte da libri. [2] Un altro pittore noto è Guido Graziani, e troviamo inoltre ricordati Iacomino, Morsello, Cili e Castellino Pieri.

Accademia di Belle Arti.

L' Accademia di Belle Arti di Siena possiede quattro di siffatte opere, con ritratti di famigliari del Camerlengo della Biccherna. Il primo classificato nel *Catalogo* sotto il numero 19 è di maestro Gilio e rappresenta, con la data del 1257, seduto di profilo in abito bianco e con un libro in mano, un monaco di San Galgano. Di Diotisalvi sono gli altri tre classificati coi numeri 20, 21 e 22; i due primi, uno de' quali appartiene al 1264 e l'altro al 1269, rappresentano Aldobrandino Pagliarese e Iacopo di Rodilla. I quattro ritratti son dipinti a tempera con colore a corpo su fondo verde, ombreggiato in nero con tocchi di rosso cupo sulle guancie e sulle labbra. Anche codesti lavori, piuttosto che per valore artistico, tornano pregevoli per l' epoca, alla quale appartengono e per essere di autori certi. [3]

[1] Della Valle, ed. cit., vol. I, pag. 241.

[2] Questo artista, in qualità di pittore di stemmi del Camerlengo, si ritrova nominato per la prima volta in documenti del 1257, e qual miniatore dello stesso Camerlengo, con *10* soldi il giorno di paga, si ricorda in documenti del 1269 e 1270. Il Rumohr (Op. cit., vol. II, pag. 25) ed il Della Valle (*Lettere sanesi,* vol. I, pag. 141) ricordano miniature di lui del 1281 e 1282, e nel Palazzo pubblico una Maestà del 1290, come sappiamo ancora che egli nel 1292 ha lavorato per quel Camerlengo una coperta da libro.

[3] La collezione Ramboux a Colonia sul Reno possiede una serie ben ricca di siffatti lavori, dei quali alcuni sono guasti. Codesta collezione è notevole, non tanto pel pregio artistico degli esemplari che la compongono, quanto per l'ordine cronologico con cui essi sono collocati, incominciando da opere dei primi tempi della scuola senese sino al 1492. Fra tutti merita particolare attenzione il quadro di Diotisalvi del 1278, segnato a catalogo

Tralasciando di discorrere della Madonna esistente nella chiesa conventuale de' Servi,[1] attribuita al Diotisalvi, mentre è opera di Coppo di Marcovaldo fiorentino, e del San Giorgio esistente nella Sagrestia di San Cristoforo, che, a nostro credere, non è opera del Salvanello, ma d'un pittore del secolo decimoquinto,[2] ci fermeremo di preferenza alquanto sulla Madonna dipinta a tempera su tavola, attribuita a Guido e che conservasi nell' Accademia sotto il numero 16.

Accademia di Belle Arti.

La Vergine, dipinta seduta sovra un largo seggiolone, è alta della persona, ha la testa grossa e pesante, il collo comparativamente lungo e sottile, e le mani di forme esili con dita lunghe e magre. Ha fra le braccia il Bambino in atto di benedire, ed essa accenna a lui con la destra, mentre stringe un rotolo con la sinistra. Assai sgraziata è la espressione della figura, nè potrebbe essere diversamente quante volte si ponga attenzione alle grandi, nere ed arcuate sopracciglia, che si uniscono alla coda prolungata della palpebra superiore; agli occhi di brutta forma, col lacrimatoio rimboccato all' ingiù e terminato in punta; allo sguardo fisso ed immoto; al naso stretto di canna, largo e depresso in sul finire;

col numero 338, stato pagato otto soldi e rappresentante Don Bartolommeo di Alexis. Il quadro del 1279, segnato col numero 339 e rappresentante Guido monaco, è opera d'un certo Rinaldo. Di Duccio invece è l' altro quadro del 1282, segnato col numero 340. E quantunque non si conosca il nome dei loro autori, non sono senza importanza neppure quegli altri due del 1296 e 1363, classificati coi numeri 341 e 354, l'ultimo dei quali rappresenta personificato il Civile Reggimento della città di Siena, attorniato da figure ed emblemi; ma su questo noi ritorneremo a suo tempo.

[1] Il Rosini la riprodusse nella Tav. VI dell' *Atlante*, di cui corredò la sua *Storia della pittura*, e noi ne parleremo al Capitolo VI, discorrendo dei pittori fiorentini.

[2] Questo quadro trovasi inciso nell' opera del Rosini ed è creduto un lavoro del Salvanello, che, secondo racconta il Padre Della Valle nelle sue *Lettere sanesi*, lavorava nel 1274. Intorno a questo quadro noi avremo occasione di parlare a suo tempo.

alla bocca segnata da linee scure terminate agli estremi da due grossi e larghi segni neri; e da ultimo al mento rotondo e piccolo e alle brutte orecchie. Anche i contorni sono fortemente segnati in nero nelle ombre e rossicci nelle luci. Le carni sbiadite e scure, il colore quasi senza gradazioni e passaggi di tinta, presentano una superficie dura e ossea. Ha il capo avvolto entro un panno bianco che le cade sulle spalle, indossa una veste rossa, attillata e stretta alla figura, e sovr' essa il manto azzurro col rovescio d' un colore verde cupo. Il correre delle pieghe è indicato da linee che finiscono ad angolo, e le luci da tratti dorati. In una parola, con tutto lo sfoggio di falsa ornatura che la circonda, questa figura ha l' apparenza disgustevole.[1] Il Bambino, coperto da una tunica gialla, è di lei ancora più brutto e spiacente. Tanto esso quanto la Madre hanno intorno al capo una pesante aureola, intarsiata qua e là di pezzi di vetro che tengono luogo di gemme, alcuni dei quali sono caduti. Il pesante seggiolone è addobbato di drappo rosso a ricamo, con altri ornamenti, al paro delle vesti, lumeggiati in oro. Superiormente veggonsi due Angeli, ora quasi del tutto perduti. Per dare di questo quadro un giudizio complessivo, si può dire che tenuto conto di tutto esso ha l' apparenza di un brutto lavoro in tarsia.

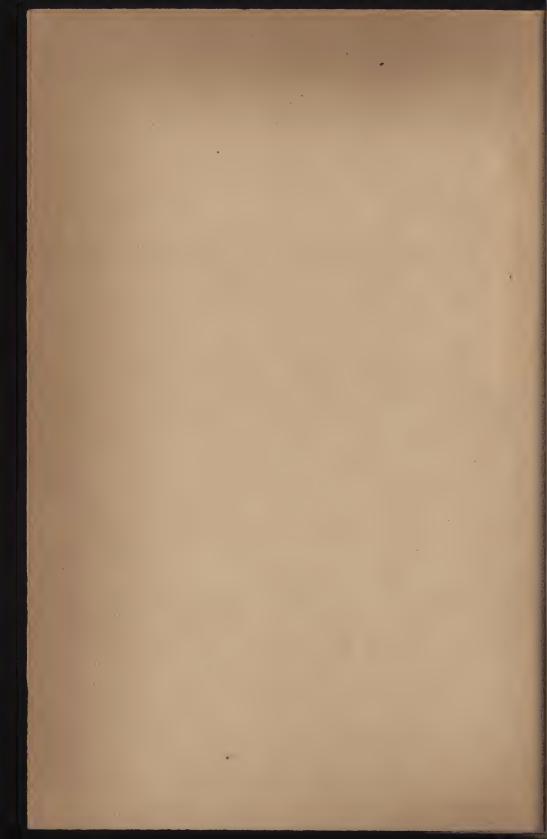
Se il quadro è lavoro di Guido, dal modo come esso è condotto si deduce che egli visse non al principio, ma alla fine del secolo decimoterzo. Noi ne abbiamo data una così particolareggiata e forse stucchevole descrizione, non tanto per la sua vera importanza, quanto per la gelosa controversia accesa fra i Fiorentini e i Sanesi, pretendendo, sì gli uni come gli altri, di avere dato il primo esempio nel risorgimento della pittura; i primi con

[1] Tutto il quadro è qua e là ritoccato con colore ad olio e alterato dalle cattive vernici; il rovescio verde del manto è tutto rifatto.

Vol. I, pag. 281.

L[illegible] painting by [illegible] da Siena, in the Church of St Domenico at Siena, dated 122[illegible]

page 106.

PITTURA DI GUIDO DA SIENA in San Domenico a Siena.

Cimabue, i secondi con Guido. Certo che una siffatta questione non potrebbe, come ognun vede, sollevarsi a proposito d' un quadro come quello testè descritto; ma havvene un altro nella chiesa di San Domenico, egualmente attribuito a Guido e il quale potrebbe veramente far credere, come i primordii di un tale rinascimento siano dovuti a Siena piuttosto che a Firenze. Ma come vedremo più innanzi, la cosa è ben altrimenti proceduta. Il quadro di forma rettangolare esistente in San Domenico di Siena rappresenta, in proporzione maggiore del vero, la Madonna seduta sovra un cuscino del seggiolone lavorato a finto mosaico, con in grembo il Bambino che essa sostiene col braccio sinistro. Le cinge la testa un panno bianco scendente per le spalle, veste un abito rosso, cui è sovrapposto un manto azzurro, come la veste lumeggiato in oro. Essa accenna con la destra al Bambino che indossa una tunica verde, lumeggiata in oro e stretta al corpo da una fascia rossa.[1] Siede il Bambino con le

San Domenico.

[1] Il colore a tempera è alterato da parziali ritocchi ad olio, che, mentre lo offuscano, nuoce anche alle forme, come alle vesti, agli accessorii e al fondo. Dal lato destro della Madonna la tavola mostra, in tutta la sua lunghezza, una fenditura che corre dall' alto al basso. Sulla base del seggiolone vedesi la seguente scritta, nella quale manca qualche lettera e qualche altra è ritoccata o ripassata con colore:

ME GU(ID)O DE SENIS DIEDUS
DEPINXIT AMENIS;
QVEM XPS LENIS NULLIS
VELIT AGERE PENIS:

ANO'. D^{I}. M^{O}.CC XX I.

Il signor Gaetano Milanesi, discorrendo *Della vera età di Guido, pittore senese,* osserva, a pag. 7, che fra il *MCC* e li *XX I* havvi spazio sufficiente per la lettera *L,* e così pure fra *XX* e *I* quello per altre due lettere. Egli perciò crede che la pittura possa essere di Guido Graziani, che fioriva nella seconda metà di quel secolo, e del quale avremo occasione di parlare. Noi conveniamo nell' opinione del signor Milanesi, poichè ha potuto benissimo accadere che nella occasione di qualche ripulitura o restauro sia scomparso qualcuno dei numeri collocati negli spazi ora vuoti.

gambe incrociate riguardando la Madre, mentre ha la destra in atto di benedire. Ai lati dell' arco, che sta superiormente al dipinto, vi sono tre Angeli per parte in atto di adorazione. Il quadro era sormontato da un cimiero acuminato che fu tolto, e che conservasi nel convento annesso alla chiesa.[1] Nel mezzo del cimiero campeggia la mezza figura di Cristo, che impartisce con la destra la benedizione, mentre sorregge coll' altra mano un libro. Attorno alla figura del Cristo stanno due Angeli, di cui è agevole riconoscere, dal modo come è dipinto, che quello a destra fu rifatto nel secolo decimoquinto. Per dirne qualcosa di più particolareggiato è d' uopo notare, come i sei Angeli dipinti nella parte superiore del quadro, quello non rifatto nel cimiero, il Cristo benedicente, la figura della Madonna, meno la testa ed il collo, la figura del Bambino, meno le carni, il seggiolone e gli accessorii tutti, compreso il rimanente del fondo, mostrino nelle forme loro, nel disegno, nella tecnica esecuzione e nel colorito, i modi ed i difetti proprii ai lavori dell' ultima metà del secolo decimoterzo. Nelle teste invece della Madonna e del Putto si scorge usata un' altra maniera ed una tecnica migliore, quali vedonsi in opere più moderne. Le carni, a modo di esempio, sono trattate alla maniera di Cimabue o meglio con quella usata nel secolo decimoquarto dai sanesi Duccio e Ugolino, Simone Martini e altri della stessa scuola.[2]

I tipi e i caratteri delle teste non hanno più l' espressione spiacevole dei dipinti anteriori; anche le forme sono

[1] Questo cimiero al tempo del Rumohr (vedi *Forschungen*, etc., vol. I, pag. 371) era ancora collocato sopra il quadro.

[2] Che artisti posteriori non si facessero riguardo di ridipingere quadri di maestri più antichi, è chiarito fra gli altri da un documento del 1335, nel quale Ambrogio Lorenzetti si obbliga di rinnovare *il volto, le mani ed il libro della Madonna del Duomo*. Vedi Milanesi, *Documenti sanesi*, vol. I, pag. 195.

più regolari, gli occhi più conformi a natura, il disegno migliore e meno duri i contorni. Ma quello che sovrattutto persuade, si è il nitido e chiaro colore delle carni, condotte su fondo verdastro con facili gradazioni di mezze tinte; il roseo colorito delle guancie reso più forte sulle labbra; e infine l' insieme tratteggiato con tinte leggiere e trasparenti, condotte con molta diligenza. Il Bambino specialmente non ha più l' espressione quasi spaventata che osservasi nelle altre figure del quadro.[1] Se adunque le teste della Madonna e del Bambino meritano veramente gli encomii prodigati a Guido creduto loro autore, mentre esse sono opera di qualche altro Senese a lui posteriore, resta pur sempre a Cimabue la gloria d' avere preparata la via a Giotto, e quindi al rinascimento della pittura italiana.[2]

Dal sin qui detto noi vediamo come la pittura anche a Siena continuasse a rimanere in condizione umile e volgare per tutto il secolo decimoterzo. Ma anche ammettendo che un Guido da Siena sia autore della brutta maniera testè descritta, tutte le ricerche fatte dal Rumohr, dal Della Valle e dal Milanesi, non riescirono a scoprire un artista di tal nome vissuto prima del 1279. Invece di questo anno istesso, in un documento del Camerlengo della Biccherna, è ricordato Guido Graziani come

[1] Le carni del Bambino sono qua e là guaste superficialmente nel colore, talchè traspare la sottoposta preparazione verdastra-chiara, fusa e levigata secondo la maniera senese. Alquanto sbiadite sono anche le carni della Madonna.

[2] Questo quadro, secondo il Tizio, era al suo tempo sull' altare della Cappella de' Capacci, posta a sinistra di chi entra nella chiesa di San Domenico. Prima invece era nella chiesa di San Gregorio. In origine era un trittico, ed il Tizio dice che gli sportelli stavano separati dal centro e attaccati alle pareti della chiesa. A detta del Padre Carapelli (nei suoi *Chronotariis Sancti Dominici* in Camporeggio) questo quadro è stato lungo tempo sopra la porta maggiore di San Domenico, e solo nel 1705 fu collocato sull'altare della Cappella Venturini. Vedi Gaetano Milanesi, *Della vera età di Guido, pittore senese,* pag. 3-4. Siena, 1859.

pittore di gonfaloni, il quale negli anni 1287, 1290 e 1298 si ritrova come miniatore, succeduto a Diotisalvi, al servizio dello stesso Camerlengo. Sappiamo pure che egli nel 1295 lavorò nel Palazzo del Consiglio una Maestà, con ai lati gli apostoli Pietro e Paolo; dorò in una immagine della Madonna trecento lettere; e nel 1302 eseguì per la Giustizia dodici ritratti di falsarii. [1] Costui era uno de' figli di Graziano, ed abitava nella parrocchia di San Donato ai Montanini, dove esisteva una contrada chiamata de' Pittori. Ebbe un figliuolo di nome Bartolommeo o Meo che lavorò col padre, e che fissò nel 1319 dimora a Perugia, dove dipinse per la chiesa di Montelabate. [2] Anche Mino [3] e Guarnieri o Neri, fratelli di Guido, furono artisti. [4]

[1] Nella già ricordata collezione Ramboux a Colonia vedeasi sotto il num. 24 una Nascita di Cristo, opera della scuola senese, stata eseguita sullo scorcio del secolo decimoterzo, la quale arieggia pel modo e pel processo usato, tanto al quadro nell'Accademia di Siena, quanto alle parti più antiche dell'altro or ora ricordato a San Domenico, motivo pel quale il proprietario l'attribuì al pittore Guido Graziani.

[2] Questi quadri sono stati da ultimo raccolti e collocati nella Galleria di Perugia, ed avremo occasione di parlarne laddove tratteremo dei pittori della scuola di Siena di quel tempo.

[3] Il Della Valle nelle sue *Lettere sanesi,* vol. I, pag. 282, lo scambia col Torriti, e gli attribuisce inoltre il dipinto che adorna la Sala del Consiglio nel Palazzo pubblico rappresentante la Madonna fra' Santi, mentre vedremo che essa è opera di Simone Martini. Il Sacchetti nella *Novella 84* descrive la bottega di Mino, nella quale erano sei Crocifissi, quattro intagliati in legno e due dipinti, esposti in vendita sovra una tavola appoggiata al muro. Lo stesso Novellatore racconta, come avendo l'artista una notte colta in fallo la moglie, l'amante si salvasse col posare per modello di uno di que' Crocifissi.

[4] Mino frescò nel 1289 nell'atrio del Palazzo pubblico una Madonna fra' Santi, e parecchie altre cose in altre parti dello stesso edifizio. Nel 1298 fece i ritratti di diversi falsarii, e nel 1303 in quello stesso Palazzo un San Cristoforo. Dopo il 1329 non si trova più nominato in pubblici documenti, e forse era morto.

Di Guarnieri sappiamo soltanto che egli ebbe tre figli, Giacomuccio o Muccio, Ugolino e Guido, il quale ultimo troviamo nel 1322 pittore matricolato nella Confraternita de' Chirurghi e degli Speziali. Vedi Milanesi, *Della vera età di Guido,* ec. — Il Della Valle poi, nelle *Lettere sanesi,* nomina altri pittori di questo tempo, ma dei quali non si conoscono con sicurezza le opere. Fra i ricordati trovansi nel 1262 un Ventura di Gualtieri;

Dopo quanto si è discorso, a noi sembra che nel secolo decimoterzo neppur Siena può pretendere a distinta importanza nell' arte. Il suo migliore ornamento è il pulpito, stato scolpito da Niccola da Pisa insieme al figlio Giovanni e altri di quella scuola, che a suo luogo abbiamo ricordati. Ed è specialmente alla costoro influenza che Siena deve il rilevarsi della sua scuola scultoria, la quale fu illustrata nel secolo decimoquarto dalle opere d' Agnolo e di Agostino. Mentre, nella pittura, fu soltanto coi successori di Guido che Siena potè gareggiare coi Fiorentini; ma per quanto pregevoli siano i lavori di Duccio, di Ugolino, del Lorenzetti e di Simone di Martino, essi non raggiungono mai il merito dei lavori di Giotto.

Passando ad Arezzo, noi troviamo che la pittura attraversa le stesse fasi e percorre quel medesimo svolgimento, che già abbiamo osservato a Lucca, a Pisa e a Siena. Anche qui gli artisti si limitano a dipingere Crocifissioni, immagini di San Francesco e qualche Madonna; ma tutte codeste opere sono modellate su quel tipo disgraziato, che altrove ricordammo. Tale è, fra le altre, un Crocifisso di forma arcaica dipinto diritto, con occhi aperti, e coi caratteri delle opere dello scorcio del secolo decimosecondo, e conservato in Santa Maria della Pieve di Castiglione Aretino. Simile a questo e della stessa epoca è un altro Crocifisso, che in quella stessa chiesa adorna la Cappella del Sacramento. Nè da questi due, benchè posteriore di tempo, presenta notevoli diversità l' altro di gigantesche proporzioni, che vedesi in San Domenico ad Arezzo. Quest' ultimo ha bensì i piedi separatamente confitti, ma il corpo pende inerte e contorto dalla croce, mostrando quello stesso scadimento che abbiamo notato

Santa Maria di Castiglione Aretino.

San Domenico d' Arezzo.

nel 1272 un Rinaldo; nel 1281 un Romano di Paganello; nel 1289 un Guccio; un Rinforzato ed un Minuccio di Filippuccio nel 1293; e finalmente un Vanni di Bono nel 1298, da noi già ricordato a Pisa.

negli altri paesi.[1] Il Margaritone fu l' erede d' un' arte assai povera e degenere, della quale prolungò soltanto l'agonia. Egli tenne ad Arezzo nell' arte quel medesimo posto che ebbe il Giunta a Pisa: e forse non sarebbe stato tolto dalla sua oscurità, se il Vasari non fosse stato mosso dal desiderio di togliere dalla meritata oblivione l'arte del suo paese nativo. Nacque Margaritone circa il 1236,[2] e visse abbastanza da veder la sua fama oscurata da quella di Cimabue e di Giotto. Si vuole che egli abbia lavorati con grande impegno gli affreschi in San Clemente dei Camaldolesi in Arezzo, che andarono in un con la chiesa distrutti nel 1517. Nè fu certamente assai grave il danno, se que' freschi avevano il valore d' altre opere di lui, come la Madonna e il Crocifisso di proporzioni colossali con San Francesco abbracciato alla croce, state da lui eseguite in Arezzo nella chiesa di San Francesco. Quantunque esse non portino il nome di lui, pure il Vasari le attribuisce a Margaritone; e per verità gli convengono, poichè esse rispondono per pregio artistico alle opere che portano la sua firma, e si riscontra in esse l' autore mestierante che, povero d' ingegno, modella scorrettamente e dipinge figure prive affatto di movimento.

San Francesco d' Arezzo.

Galleria Nazionale di Londra.

Una di queste trovasi ora nella Galleria Nazionale di Londra e rappresenta, entro una gloria di forma elittica, la Vergine col Putto portata da piccoli Angeli, con intorno i simboli degli Evangelisti. Ne' quadretti sono dipinti alcuni fatti della vita dell' apostolo Giovanni, di San Benedetto e Niccolò di Bari, delle Sante Caterina e Margherita, la Natività di Cristo e l' Annunzio dato ai

[1] Tiene molto di Margaritone.

[2] Ciò si argomenta da un documento di locazione d' opera scritto nel 1262 nel monastero di San Michele d' Arezzo, quale contratto dicesi conchiuso *coram Margarito pictore, filio quondam Magnani*. Vedi Vasari, vol. I, pag. 302, nota 1,

Pastori d' un tal fatto.[1] Quanto ad arte, è codesto un lavoro che presenta gli identici caratteri o per dir meglio gli identici difetti, che già vedemmo nelle opere eseguite a Lucca, a Pisa, a Siena e dovunque ne abbiamo di quell' epoca.

Se però è vero quel che di lui si racconta, Margaritone avea di sè e del proprio valore artistico un ben diverso concetto. Egli infatti mandò in dono a Firenze a Farinata degli Uberti, per aver salvata la patria, un grande Crocifisso in legno (*dipinto alla greca*).

Il Vasari ci racconta, che esso pendeva in Santa Croce fra la Cappella dei Peruzzi e quella de' Giugni,[2] dove ora più non si vede. Un gran Crocifisso vedesi invece in quella chiesa in un corridoio comune alla Sagrestia e alla Cappella del Noviziato, e si vuole che sia quello stesso eseguito da Margaritone; ma bene esaminato, anzichè di lui esso mostrasi un debole e fiacco lavoro di un pittore della fine del secolo decimoquarto. È dunque per ciò solo escluso che esso sia il medesimo da Margaritone donato a Farinata, poichè, quando il fosse, non potrebbe essere che del 1260 o di quel torno.

Di Margaritone (giudicandolo dai caratteri) sembra che sia un altro Crocifisso, collocato nell' andito della Sagrestia di San Francesco a Castiglione Aretino. Il Cristo

San Francesco a Castiglione Aretino.

[1] Codesto quadro si considerò perduto, dacchè dalla chiesa di Santa Margherita d' Arezzo fu tolto il tramezzo, al quale era attaccato. Si trovò più tardi a far parte della collezione messa insieme a Firenze dai signori Francesco Lombardi e Ugo Baldi, dai quali passò alla Galleria Nazionale di Londra, dove è inscritto al num. 564, e porta la scritta *Margarit. de Aritio me fecit*. La meraviglia mostrata prima dal Vasari e più tardi dal Lanzi, perchè la tela di lino, sulla quale era stato lavorato il quadro, avesse così a lungo resistito, sarebbe in oggi anche maggiore, se non fosse opportuno osservare che, come era costume d' allora, la tela è incollata sopra una tavola. La pittura è a tempera sopra fondo dorato. Vedi Vasari, vol. 1, pag. 303 e 304, nota 2.

[2] Vasari, vol. I, pag. 304.

è confitto in croce con quattro chiodi, e la Maddalena di sotto sta abbracciata al tronco della croce, adorna de' consueti episodii della Passione. Niente però manifesta meglio la volgarità dell' opera, quanto il vedere l'artista che cercò d' aiutarsi con la plastica, rilevando le vene e indicando le ossa con una scienza anatomica, che anche senza vedere il quadro ognuno può immaginare. Un altro Crocifisso, dipinto alla greca, da Margaritone, ricorda il Vasari posto sopra un legno che attraversava la chiesa superiore di Assisi.[1]

Convento dei Cappuccini a Sargiano.

Più che intorno ad altri soggetti, il Margaritone lavorò a dipingere San Francesco, che rappresentò parecchie volte. Fra le molte figure del Santo, che ancora rimangono, la meno brutta è quella sopra tavola nel convento de' Frati Cappuccini a Sargiano.

Il Santo è rappresentato al solito con tunica stretta al corpo da una corda e col cappuccio. È dipinto di faccia, diritto, duro e stecchito sul piano, come se fosse privo di articolazioni. Tiene la destra sollevata e un libro nell' altra mano. Quantunque difettosa nelle proporzioni, vedesi però nei lineamenti del volto di questa figura una certa regolarità. Le mani ed i piedi, che mostrano le Stimate, sono grossi, pesanti e di brutta forma, come sono brutte e viziate nelle forme anche le pieghe della veste. Nel colorire, sul tono locale bigio scuro della carnagione, le luci sono state messe con tratti di pennello a tinta chiara, ma con corpo di colore; con tinta scura olivastra le ombre, e con tinta rossastra le guancie e le labbra. Per rompere la monotonìa rinvigoriva il nostro artista le tinte, con segni o contorni bianchi posti vicino ai rossi

[1] Vedi Vasari, vol. I. pag. 307. Questo Crocifisso non si vede più: ma potrebbe anche darsi che il Vasari lo scambiasse col Crocifisso fatto da Giunta Pisano col ritratto di Frate Elia, del quale si è già parlato.

e agli oscuri, come può vedersi dalla maniera, con la quale sono dipinti gli occhi, la bocca e gli altri particolari. Allo stesso modo è dipinta la veste e il rimanente del quadro, e con tutto ciò questa è ancora una delle opere meno difettose e brutte, da noi esaminate di questo maestro. Sotto ai piedi del Santo leggesi incompleta la seguente scritta:

RGARIT DE ARETIO PINGEBAT,

nella quale l'ultima parola è ripassata con colore. Nella figura il piede sinistro è guastato, come qua e là notasi qualche altro parziale ritocco. [1]

Santa Croce a Firenze.

Anche l'altare di San Francesco in Santa Croce a Firenze va adorno di una tavola coll'effigie di lui, e con intorno venti quadretti rappresentanti episodii della sua vita. Tutto ciò è dipinto su fondo dorato. Superiormente fra due Angeli è ritratta la genealogia dell'Ordine, al quale il Santo appartiene. Il Vasari attribuisce questo quadro a Cimabue; [2] ma noi troviamo che i caratteri e la tecnica non sono quelli di lui, ma corrispondono piuttosto a quelli di Margaritone o di altro pittore educato a quella brutta maniera. Perciò noi abbiamo ricordato questo quadro nel discorrere delle opere di Margaritone.

San Francesco a Pistoia.

Trascorrendo ora a Pistoia, si vede nella Cappella Bracciolini della chiesa di San Francesco il ritratto del Frate d'Assisi con sedici quadretti a' fianchi. Codest'opera, attribuita per un certo tempo a Lippo Memmi, pittore senese, ha invece tutti i caratteri dei lavori di Margaritone. [3]

[1] La pittura è sopra tavola.

[2] Vasari, vol. I, pag. 221.

[3] Vedi Tolomei (*Guida di Pistoia*), il quale dice che a spiegare lo scambio può avervi contribuito il fatto che a quell'altare eravi dapprima un quadro del Memmi, stato più tardi sostituito da quello di cui si parla, tolto da un Convento di Francescani di Prato.

Un altro ritratto dello stesso Santo trovasi in Pisa,[1] un secondo in San Francesco di Castiglione Aretino, un terzo nell' Accademia di Belle Arti a Siena, e un ultimo nel Museo cristiano al Vaticano. Quello di Castiglione ci rappresenta il Santo incappucciato, dipinto diritto della persona, con una croce nella destra e un libro nella sinistra. Sul quadro leggesi la seguente iscrizione: *Margarit de Aritio me fecit.*[2] La stessa scritta si osserva in quello che l' Accademia senese possiede sotto il numero 18, nel quale per essere di proporzioni tozze e corte e per gli occhi immobilmente fissi, mostrasi il Santo d' una bruttezza singolare. Non dissimile per deformità dal precedente è l' altro ritratto, che si conserva nell' armadio numero 18 nel Museo cristiano del Vaticano. Vi manca quasi interamente l'iscrizione, della quale non restano che le poche lettere seguenti...... *de...... o me fecit.*[3]

San Francesco a Castiglione Aretino.

Accademia di Siena.

Museo Vaticano.

[1] Secondo il Trinci (vedi *Archivio storico*, vol. VI, pag. 406), vi erano in Pisa nella chiesa di Santa Caterina due pitture di Margaritone, l' una rappresentante San Francesco e l' altra Santa Caterina.

E il Masselli nell' *Appendice alla edizione fiorentina* del Vasari (anno 1832-38) ricorda una immagine di San Francesco nel convento de' Padri Cappuccini fuori di Sinigaglia, con scritto ai piedi del Santo: *Margaritonis devotio me fecit.* Vedi Vasari, pag. 304, nota 1. — Questo dipinto non trovasi più in quella chiesa, ma bensì vedesi ora di quello una copia moderna, senza però che essa riproduca il carattere e neppure l' iscrizione dell' originale.

Nella stessa nota è ricordato, come opera di Margaritone, un altro San Francesco stato portato fuori d' Italia.

[2] Di questo dipinto in tavola non si vede che la testa, per essere quasi sempre coperto da un altro in tela che gli è sovrapposto.

[3] Un altro San Francesco è ricordato dal Vasari come esistente a Ganghereto sopra Terranova di Valdarno, ora conservato nella chiesa di San Francesco, ma da noi non veduto. Vedi Vasari, vol. I, pag. 305.

Alla gentilezza del nobile signor Francesco Gamurrini dobbiamo la seguente notizia. Nella chiesa delle Vertighe presso Monte San Savino Margaritone fece, o, come si vuole, restaurò un'immagine della Madonna, la quale tiene nelle braccia il Divin Figliuolo, cui porge un mazzetto di rose, che egli piacevolmente mostra di prendere stendendo la sua mano destra. La Beata Vergine è coperta di un manto ampio e fiorito, e sta assisa sopra d' un largo scanno, ai lati del quale sono intagliati due leoni. Il

Giova da ultimo ricordare una Madonna in trono col Putto, dipinta in tavola su fondo d'oro, e posta fra i Santi Brunone e Benedetto e due Monaci cisterciensi, figure tutte di mezzana grandezza e per caso raro anche conservate. Il quadro con la scritta: *Margarit... ritio me fecit*, trovasi a Londra ed è posseduto dal signor R. H. Wornum, segretario della Galleria Nazionale. Questo dipinto, quantunque abbia comuni i caratteri con tutti i lavori di Margaritone, pure è uno dei quadri meno brutti lasciatici da questo pittore.

Inghilterra.

Che valenti dipintori possano ad un tempo essere anche architetti e scultori valenti, è cosa dimostrata dalla storia stessa del rinascimento delle arti; ma che il Vasari pretenda di far credere che tale fosse il caso di Margaritone, che ei chiama « di spirito elevato, » è cosa, cui veramente noi non sappiamo piegare. Nè a tanto smisurato ed immeritato elogio stette pago il Vasari, chè a quel suo concittadino ha attribuito disegni e modelli pel Palazzo dei Governatori e per la chiesa di San Ciriaco ad Ancona; e oltre il sepolcro di Gregorio X nell' episcopio d'Arezzo,

Ancona.

Fanciullino è vestito di breve tunica. All' interno del quadro principale sono dipinti i quattro Misteri seguenti: cioè l' Annunziazione dell' Angelo (ANNVNCIATIO BEATE MARIE), la Natività del Salvatore (PARTVS BEATE MARIE), l' Adorazione dei Magi (HIC MAGI VENERVNT ADORARE CHRISTVM), e l' Assunzione della Vergine (ASSVMPTIO BEATE MARIE). Finalmente in fondo della tavola (che pare di noce) vedesi non poco guasta la seguente iscrizione, che in alcuni punti apparisce di disperata lettura: MARGARITVS AR..... T..... A.. MCC... XIII....

Può supplirsi alle lacune tanto leggendo 1273 quanto 1283. In un ragguaglio storico della chiesa delle Vertighe e della Traslazione di questa immagine (Siena, 1840, in 16), si pretende che rimanevano queste lettere: « Margaritus A..... Restaur... A. MCCC.... Compar.... us... sub an.... MC; » cioè: « *Margaritus Aretinus* restauravit anno 1300 comparuit (Virgo Maria) usque sub anno 1100. »

La pittura è ben conservata e sembra tutta di mano di Margaritone; al di sotto vi sta la predella, dove sono rappresentate sei figure in piedi vestite, tre delle quali paiono i Re Magi, due certamente Vescovi con pallio e il sesto un Levita. Questa predella potrebbe supporsi di mano più antica o almeno diversa da quella di Margaritone.

quattro figure di legno in una Deposizione esistente nella Pieve e alcune altre figure tonde poste nella Cappella di San Francesco.

Il Palazzo dei Governatori fu nel secolo decimosesto interamente trasformato, e la chiesa di San Ciriaco ha i caratteri della fine del secolo decimo e dei principii dell'undecimo. È bensì vero che il portico e la porta principale coll' ornato che vi sta sopra avente tramezzo Santi ed Apostoli, hanno i caratteri del secolo decimoquarto e devono tenersi come un' aggiunta posteriore; ma nulla vediamo per andar persuasi che un tale lavoro sia di Margaritone, non riscontrando in esso alcuno di quei caratteri che abbiamo osservati nelle pitture di lui testè esaminate. Le figure che il Vasari ricorda come scolpite nella Pieve, più non si vedono.

Cattedrale di Arezzo.

Quanto al sepolcro che vedesi nella Cattedrale e non nell' episcopio di Arezzo, esso presenta il fare della scuola di Nicola Pisano. La figura di papa Gregorio X giace distesa sulla tomba posta sotto un arco lavorato a foglie di trifoglio, e sormontato dal Redentore benedicente chiuso entro un tondo. La statua del defunto è trattata con modo largo e non senza naturalezza, e le tre statuette nella parte superiore del monumento ricordano quella maniera stessa, che si osserva nelle poche opere a noi rimaste di Arnolfo fiorentino e di altri della scuola pisana.[1]

Il Vasari nella vita di Arnolfo ricorda un certo Marchione, il quale, oltrechè a Roma ed altrove, ha scolpito figure anche nella facciata del Duomo aretino con lo stesso brutto stile, secondo il quale dipingeva Margaritone.[2] Il Vasari molto probabilmente ha scambiato fra loro

[1] La moderna iscrizione, che fa autore dell' opera Margaritone, non è una prova. Del resto si dee notare che fra questo lavoro e la porta con le teste degli Apostoli in San Ciriaco d' Ancona non esiste rassomiglianza di sorta.

[2] L' iscrizione riportata dal Vasari nella nota 1 del vol. I, pag. 244, è la seguente: *Anni D. MCCXVI Ms. Madii. Marchio sculpsit Phrmalhus*

i due artisti, errore che tanto più fa maraviglia, in quanto essi non sono neppure contemporanei. Sì l'uno come l'altro però valgono a dimostrare come Arezzo non fosse in arte molto più innanzi delle vicine città. Troviamo invece un pittore dal Vasari non ricordato chiamato Montano di Arezzo, il quale ha preceduto Giotto a Napoli, e, come vedremo, fu tenuto in istima da quella Corte reale.

A dare un impulso potente all'arte giovò per bene la influenza, che durante le lotte de' Guelfi e de' Ghibellini nel secolo decimoterzo e al principio del decimoquarto esercitò in tutta Italia la Casa allora regnante a Napoli. Parte principale in codesta influenza vi ebbero i due Carli, e Roberto il Saggio. Che se a Napoli furono invitati i pisani Nicola, Giovanni e Arnolfo, per costruire ed ampliare i castelli che dominavano e facevano di quella capitale una piazza forte; più tardi, quando si vollero decorare le chiese e le cappelle reali, si chiamarono anche altri artisti. Fra i pittori chiamati in quel tempo noi troviamo Montano di Arezzo, che dipinse nel 1305 due cappelle nel Castel Nuovo [1] e l'anno appresso due altre in quello dell'Uovo. [2] Esso fu nelle grazie di Filippo di Taranto, e dopo la morte di questo Principe divenne familiare di re Roberto che nel 1310 lo creò cavaliere, dotandolo largamente di beni. [3] Dal relativo documento noi rileviamo

munera fulsit itpē urchipbi z̄. Per altre opere dal Vasari attribuite a Margaritone, si consulti la *Vita* che egli scrisse di lui.

[1] Nel Registro num. 1305, lett. *G*, fogl. 226, del R. Archivio siciliano, si legge: *Magistro Montorio* (Montano?) *pictori pro pictura duarum capellarum Castri nostri Novi Neapolis et aliis necessariis ad pingendum capellas easdem, unciarum V. Datum Neapoli die 20 Augusti. Indict. III, anno 1305.* Vedi Angeluzzi Giuseppe, *Lettere sulla Chiesa dell' Incoronata.* Napoli, 1846.

[2] Nel medesimo Registro, fogl. 228, si trova: *Magistro Montano pictori pro pictura duarum capellarum Castri nostri Ovi unciarum VIII. Sub die ultimo Augusti. Indict. vol. III, anno 1306.*

[3] Il tenore principale del documento è il seguente: *Servitiis quae Magister Montanus de Aretio pictor familiaris noster nobis exhibuit et*

come nella chiesa di Montevergine, specialmente prediletta da quel Re, il Montano dipingesse una cappella, e molto probabilmente fu a lui affidata l' esecuzione della Madonna col Putto e Angeli che in quella chiesa stessa si vede. Di proporzioni colossali, la Madonna è seduta sopra un cuscino di ricco seggiolone lavorato a finto mosaico. Tiene col braccio sinistro il Figliuoletto, il quale, vestito di tunica rossa con orlature dorate, si regge con una mano al manto azzurro lumeggiato in oro che tutta ricopre la Madre. Sotto al manto le scende dal capo un panno bianco lavorato a fini ricami. Mentre la Madonna regge il Bambino, sembra che con la destra lo indichi al riguardante. Superiormente, ai lati del seggiolone, stanno genuflessi due Angioletti in atto di dare coi turiboli l' incenso, ed altri sette in vari movimenti vedonsi attorno alla base del seggiolone. Quello nel mezzo tiene in una mano il mondo e nell' altra un' asta o scettro che sia. Il Bambino e gli Angeli sproporzionatamente piccoli in confronto della Madre, anzichè aggiungere armonia all' insieme del quadro, la turbano. La stessa Vergine, sebbene alta della persona e non senza grazia nel movimento, ha però nella sua, come nella testa del Bambino, qualcosa di arcaico. Le mani di lei sono lunghe, scarne e sottili le dita, delle quali l' ultima falange è più grossa. Gli abiti orlati d' oro piegano in modo alquanto

exhibere non cessat, maxime in pingendo capellam nostram tam in domo nostro Neapolis *quam in Eccl. B. Mariae de Monte Virginis, ubi specialem devotionem habemus, eidem Magistro Montano et eius eredibus utriusque sexus et eius tempore descendentibus natis, iam et in postea nascituris in perpetuum de ea R. terra olim nemoris seu silva Laye, quae est in terra nostra comitatus Acerrarum, sita inter Maxilianum et Summam, quam silvam in toto trahi et extirpari*, etc. l. c. — Ne' *Privilegi imperiali, regi e baronali,* in foglio, vol. II, si legge il suddetto documento così abbreviato : *1310. Privilegio del Re Roberto, con cui dona a Montanara* (?) *d' Arezzo, pittore, una stanza di moggia 100, sita tra la Cerra e Maragliano per aver dipinto il busto del Quadro di nost. Sign. de Montevergine e la capella de D. Re in Napoli.*

facile. Il fondo della tavola manca nella maggior parte dell' oro. La carnagione è giallastra chiara, ma le tinte alquanto crude; le ombre sono rinforzate con tratti di color caldo a guisa di velatura e, come di solito, leggermente tinte di rosso le guancie e le labbra.[1] È un' opera che tiene il mezzo tra la maniera fiorentina e la senese, e ritrae anzi più della seconda che della prima, senza però essere tale da giustificare tutta la buona opinione che alla Corte di Napoli[2] godeva come artista il Montano.

Un altro quadro da noi veduto nel dormitorio del Seminario urbano di Napoli potrebbe, per i suoi caratteri, attribuirsi a questo stesso maestro, benchè ci sia nato più tardi il dubbio che potesse invece essere lavoro del napoletano Oderisio, del quale pittore parleremo a suo luogo. Il quadro rappresenta, con una tal quale severità di espressione, una mezza figura d' un Santo Vescovo pontificalmente vestito. Sopra questo vedesi, col suo solito e ben noto tipo tradizionale, la figura di San Paolo colla spada ed il libro. Pare che questa tavola altro non sia che la parte d' un quadro maggiore, il quale, per quanto ci fu detto, era formato di tre pezzi.

[1] Questo dipinto su tavola fu inegualmente e troppo pulito, di modo che la pittura ha sofferto, ed in alcuni luoghi è stata messa allo scoperto la sottoposta preparazione delle carni. È da ricordare che anco le aureole sono dorate, e le vesti lumeggiate in oro e lavorate a fini ricami.

[2] La grande venerazione, in cui fu sempre tenuta codesta immagine, specie per la leggenda che pretende sia stata trasportata la testa da una Crociata, ci impedì per lungo tempo di poterla vedere da vicino. Soltanto fu da noi osservata nell' occasione che per cavarne copia si dovettero levare gli ornati di argento, che coprivano quasi tutto il dipinto. Si vide allora che la testa è dipinta sovra un pezzo di legno addossato alla tavola e posto alquanto inclinato, come usavasi fare dai pittori di quel tempo. Il legno non è, come dicevasi, del Libano, ma della stessa qualità di quello della tavola, e la testa è dipinta nel modo stesso della rimanente pittura attribuità a Montano. In una cappella di codesta chiesa si scorgono tracce di altre pitture di simile maniera.

CAPITOLO SESTO.

PRIMORDII DELL' ARTE A FIRENZE.

Solo da quando Fra Iacopo fregiava di mosaici la tribuna del Battistero di San Giovanni, può dirsi iniziata la scuola fiorentina, quantunque resulti da antichi documenti, che Firenze anche prima d'allora ebbe parecchi cultori dell' arte, appartenenti in maggioranza al Clero. Nel 1066 si conserva infatti memoria di un tal Rustico chierico e pittore, e nel 1112 di un tal Girolamo di Morello. Marchisello dipinse nel 1191 un quadro che al tempo di Cosimo de'Medici si vedeva ancora sull'altare maggiore di San Tommaso, e nel 1224 per pagare un debito al pittore Mastro Fidanza, il Priore di Santa Maria Maggiore vendeva una casa posta in campo Corbolini. [1] Nel 1236 viveva un altro pittore chiamato Bartolommeo, [2] e nel 1259 certo Lapo dipinse in mezza figura la Madonna col Putto sulla facciata del Duomo di Pistoia. [3] Tutti costoro erano Fiorentini, nè certo doveano essere i soli, se fin dal 1269 eravi in Firenze una contrada detta dei Pittori. [4]

Il primo dipintore fiorentino, del quale discorra il Va-

[1] Vedi il documento in Rumohr, op. cit., vol. II, pag. 28.

[2] Il Gaye, *Carteggio,* vol. I, pag. 423, sopra un documento dell'agosto 1292 ricorda un Fino *pittore,* che lavorò nel Palazzo del Comune.

[3] Vedi Ciampi, op. cit., *Documento XXI,* pag. 142.

[4] Vedi in proposito di questi primi pittori il Vasari, vol. I, pag. 233, nota 5, 6 e 7; pag. 234, nota 1, 2, 3 e 4.

sari, è Andrea Tafi, nato verso il 1250[1] e coetaneo di Cimabue e di Giotto. Quel biografo per fargli apprendere l'arte del mosaico lo fa andare a Venezia, dove lavoravano allora alcuni mosaicisti greci, e da dove ripartendo potè indurre di seguirlo a Firenze maestro Apollonio, che gli aveva insegnato a fare le paste di vetro e a comporre con esse mosaici fermandole con lo stucco. Senza apertamente contraddire a codesto viaggio del Tafi e alla venuta di Apollonio a Firenze, il quale stava allora eseguendo mosaici in San Marco in Venezia, è però certo, come avemmo occasione di osservare nei precedenti Capitoli, che in Italia e nella stessa Firenze si conosceva e già si lavorava di mosaico senza l'aiuto di artefici greci, come ne porge testimonianza il mosaico compiuto da Fra Iacopo nel 1225 nella tribuna di quello stesso San Giovanni, dove più tardi lavorò anche il Tafi. Questa circostanza trasse in errore, a parer nostro, il Baldinucci,[2] il quale non badando alla cronologia fece del Tafi un maestro del frate, mentre nel 1225 quegli non era ancor nato. Secondo il Vasari la cupola del Battistero di Firenze fu fregiata di mosaici per opera d'Apollonio[3] e del Tafi, i quali lavorarono insieme, fatta eccezione pel Cristo giudice che è opera esclusiva del secondo.[4] Questa cupola di

Battistero di Firenze.

[1] Il Vasari lo fa nascere nel 1213, ma ci sembra più ragionevole non andar oltre il 1250, dal momento che si trova nel 1320 iscritto nella matricola della Confraternita de' Chirurghi e Barbieri di Firenze, col suo nome di *Andreas vocatus Tafus olim Ricchi*. Vedi *Tavola alfabetica delle Vite degli artisti*. Le Monnier, 1870, alla lettera *T*.

[2] Vedi F. Baldinucci, *Opere*, vol. IV, pag. 93. Milano, 1811.

[3] Questo Apollonio del Vasari è molto incerto, e forse, come altre volte, incorse pur qui il biografo in qualche confusione. Di fatti il Del Migliore nelle sue *Riflessioni e Aggiunte alle Vite del Vasari* (Ms. nella Magliabechiana, classe XVII, Codice 292) dice di aver letto in un contratto del 1279: *Magister Apollonius pictor florentinus*. Viene in appoggio altresì il Richa che nelle sue *Chiese fiorentine*, nel vol. XLII, asserisce ricorrere il nome di Apollonio in documenti del Battistero, i quali però non si trovano più. Vedi *Commen.* al Vasari, vol. I, pag. 288.

[4] Vedi Vasari, vol. I, pag. 284.

forma ottagona, tutta lavorata a mosaico, ha nel mezzo una lanterna, dalla quale riceve la luce. Intorno alla lanterna vedesi su fondo dorato un ricco ornato a fogliami di vario colore, con sopra in piccoli tondi alcune testine, e di sotto un prato fiorito, con uccelli e animali diversi. Questa decorazione è sostenuta da finte colonnette a mosaico, le quali dividono lo spazio in alcuni scompartimenti. In quello di mezzo sta ritto in piedi il Redentore in atto di benedire con la destra, mentre con la sinistra tiene il libro aperto con la consueta iscrizione. Egli ha il capo cinto d'aureola colla croce, ai lati l'*alfa* e l'*omega* e più basso un Serafino ed un Cherubino per parte. Tutto intorno negli altri scompartimenti gli fanno corona in atto d'adorarlo, le Dominazioni, le Podestà, gli Arcangeli, gli Angeli, i Principati, le Virtù ed i Troni. Di sotto, nello scompartimento di mezzo, vedesi rappresentato, in proporzioni colossali e col movimento consueto, Cristo che dentro un cerchio a varii colori siede giudice del mondo. Ai lati vedonsi degli Angeli che dan fiato a grossissime trombe. Più in basso alla destra del Cristo la Madonna con sei Apostoli seduti in trono, e alla sinistra San Giovanni Battista col resto degli Apostoli egualmente seduti in trono e dietro loro gli Angeli. Sotto al Cristo nel mezzo è rappresentata la Resurrezione dei morti; alla destra di lui il Paradiso, sotto forma d'un prato fiorito sparso di palme, fra le quali veggonsi seduti dei vecchi, forse i Seniori dell'*Apocalisse*, che tengono sulle loro ginocchia de' bambini con la croce in mano. Da un lato havvi una porta, per la quale entra un bambino condotto da un Angelo che si incontra con altri due, l'ultimo dei quali porta la scritta: *Venite Benedicti,* etc. Tengono dietro a questo primo altri fanciulli ed altre figure, tutte rivolte a Cristo, chiudendosi la rappresentazione con un coro di Angeli. Dall'altro lato e

con la abituale stranezza di concetto è ritratto l'Inferno con Lucifero, con diavoli e con mostri, che tormentano in varie maniere i dannati. Sulle altre pareti, incominciando dal lato sinistro del Cristo, sono rappresentate le leggende della *Genesi*, dalla Creazione del mondo sino al Diluvio. Nella prima rappresentazione vedesi nel mezzo in alto, ritratto in poco più di mezza figura, Dio Creatore coll' aureola attorno al capo e colla destra alzata come per benedire, mentre ha levata l'altra mano quasi in atto di evocare le cose che ancora non sono. Queste rispondono al divino comando, ed ecco apparire le stelle in campo azzurro, in mezzo alle quali sta chiuso entro un cerchio il Creatore. Più sotto vedesi da una parte il sole e dall'altra la luna; nel mezzo una colomba, che forse rappresenta lo Spirito di Dio vagante sulle acque. Segue al basso la creazione degli animali, dei quali vedesi popolare la terra e l'acqua di pesci. Sul davanti sta ritta in piedi da un lato la figura di un uomo nudo, di contro al quale vedesi dall'altro la figura d' una donna. Seguono le storie di Giuseppe ebreo e dei dodici suoi fratelli, alle quali tengono dietro i fatti della vita di Gesù Cristo, dal concepimento sino alla Ascensione di lui in cielo. Si chiude e compie la serie co' fatti di San Giovanni Battista, incominciando dall' apparizione dell' Angelo a Zaccaria fino alla decollazione e alla sepoltura datagli dai Discepoli.

Per dire alcunchè di particolare intorno a codesti mosaici, è innanzi tutto necessario di notare che essi subirono in tempi diversi tali e tanti restauri, da rendere difficile di giudicare con piena sicurezza della primitiva loro condizione. Però dalla distribuzione generale e dal tipo delle figure, come per l' insieme delle composizioni, da quanto è rimasto dell' antico mosaico si riconosce che esso è un lavoro del secolo decimoterzo. La parte più conservata è la decorazione che corre attorno alla lanterna.

Quanto alle storie, per quello che ancora rimane delle primitive loro forme, scorgesi in quelle della Creazione un fare ed una maniera che si approssima a quella stessa dei mosaici della tribuna, i quali a noi sembrano, contro l'opinione del Vasari, da preferirsi a questi della cupola. Dal modo come sono rappresentati i fatti della vita di Cristo si riconosce, come codesti lavori sieno posteriori di tempo. A conferma di ciò noi abbiamo, oltre i caratteri del mosaico, anche il modo come è svolto il concetto rappresentato; nella Crocifissione infatti vedesi Cristo pendere dalla croce coi piedi confitti l'uno sopra l'altro, posa che in quel tempo non usavasi. Anche la gigantesca figura di Cristo Giudice è, specialmente nella faccia, alterata da rimessi, mentre le mani ed i piedi sono interamente rifatti. Con tutto ciò essa resta pur sempre una figura, che meglio delle altre ritrae della maniera degli artisti vissuti sulla fine del secolo decimoterzo e nella prima metà del seguente. Si può adunque credere, come dice il Vasari, che questo mosaico sia opera del Tafi, quantunque non possiamo unirci a lui nel credere che questi sia divenuto per codesto lavoro famoso in tutta Italia. [1] Anche gli Angeli con quelle loro teste grosse e pesanti coperte da una selva di capelli, con le loro movenze violenti e prive di grazia, col loro tipo brutto e disgustoso, presentano gli identici sgradevoli caratteri, che in tutta quell'epoca abbiamo per ogni dove osservati. E quantunque siano più o meno alterate dai rimessi, pure la stessa osservazione presso a poco può essere fatta, alle figure degli Apostoli e a quelle altre della rappresentazione dell'Inferno, ma più specialmente alla figura di Lucifero. Costui raffigura un mostro, ha le corna, e per espressione tiene il mezzo fra l'umano e il bestiale. Siede sopra grossi serpenti calcando un dannato con ciascun

[1] Vedi Vasari, vol. I, pag. 284.

piede. Due altri serpenti, maciullando ognuno un dannato, gli escono per metà dagli enormi orecchi. Un terzo dannato gli esce dalla bocca, e ne stringe un altro con ognuna delle sue mani. Così pel concetto come pel carattere e le forme, la figura di questo Lucifero ricorda quella divenuta tradizionale fra i Giotteschi, come ne vediamo un esempio in quella esistente a Padova nella chiesetta degli Scrovegni. Per la qual cosa noi crediamo si possa considerare codesto lavoro come fatto in occasione di qualche restauro, per sostituirne uno anteriore. [1]

Oltre ai mosaici ora esaminati, altri se ne vedono fra le finestre di mezzo all'ornamentazione, rappresentanti Angeli e Santi, e altri ancora intorno alla loggia sulla porta prospicente il Bigallo, come sull' altra di contro al Duomo. Tutti questi mosaici furono più volte restaurati; ma da quanto è rimasto del primo ed originale lavoro si scorge, che essi per carattere e per tipo appartengono alla scuola dei Giotteschi. E mentre il Vasari chiama goffi e condotti senza disegno e senza arte i mosaici della cupola, che pretende lavorati da artefici forestieri solo perchè mostrano la maniera greca di quei tempi, celebra invece il Cristo del Tafi. [2] Egli sarebbesi dimostrato più esatto dicendo invece, che in quei mosaici si riscontrano tutti i difetti che in quei tempi erano comuni tanto all'arte italiana quanto alla bizantina, poichè procedendo esse, come abbiamo accennato, di conserva, versavano amendue in condizioni tanto miserevoli da rendere agevole lo scambio dell' una con l' altra. Sebbene il Tafi altro non sia che uno dei

[1] Vasari (vol. I, pag. 283) osserva come una particolarità, che nel racconciare il mosaico della tribuna da Alessio Baldovinetti e poscia da Lippo pittor fiorentino si vide che la parete era stata prima dipinta, disegnata di rosso e lavorata tutta sullo stucco. Questa era un' usanza di quei tempi, e noi l'abbiamo notata nei mosaici di Cefalù e nelle pitture di San Francesco di Assisi, e si mantenne anche durante il secolo decimoquinto, come ne fanno fede i dipinti di Benozzo Gozzoli nel Camposanto di Pisa.

[2] Vasari, vol. I, pag. 384-85.

tanti mediocri artisti di quell' epoca di decadenza, piacque tuttavia al Sacchetti di farcelo briosamente conoscere per la sua timida bonarietà, raccontandoci lo scherzo degli scarafaggi fatto a lui da Buonamico, per non esser chiamato di troppo buon' ora a lavorare.[1] Da nessun documento vanno confortati i lavori che si pretendono eseguiti a Pisa dal Tafi, il quale, come ora sappiamo, morì dopo il 1320.[2] Quando avessero conservata la loro originalità, non sarebbe stato senza importanza un confronto tra i mosaici ora descritti e quelli della facciata e della tribuna di San Miniato al Monte presso Firenze. Quelli della tribuna appartengono, come rilevasi dalla iscrizione, alla fine del secolo decimoterzo; e il Rumohr che li vide ben conservati ci dice, che i loro caratteri nulla avevano del bizantino,[3] mentre era tale per composizione e procedimento tecnico il carattere del mosaico della facciata.[4]

San Miniato al Monte presso Firenze.

Chiesa dei Servi in Siena.

Coetaneo al Tafi fu Coppo di Marcovaldo pittore fiorentino, che non lavorò meglio dei suoi predecessori, come lo dimostra il quadro, che vuolsi dell' anno 1261,

[1] Vedi *Novella CXCI.* Secondo il Bottari nacque il Sacchetti intorno al 1335, un anno cioè innanzi la morte di Giotto e compì forse le sue novelle nel 1376.

[2] Vedi *Tavola alfabetica*, ec., alla lettera *T.* Discepolo e forse anche figliuolo del Tafi fu Antonio di Andrea, del quale non sappiamo altro, se non che era nel 1348 ascritto alla Compagnia di San Luca. Vedi Gaye, *Carteggio*, vol. II, pag. 37; e Vasari, vol. I, pag. 286, nota 2. Scolari del Tafi furono eziandio Buonamico e Buffalmacco, de' quali parleremo più innanzi.

[3] Vedi Rumohr, op. cit., vol, I, pag. 354 e seg. Il mosaico della tribuna rappresenta il Salvatore fra i simboli degli Evangelisti. Gli sta a sinistra la Vergine in piedi con le braccia distese, a destra San Miniato in atto di offrire una corona, quella forse del suo martirio. Un ornato con Apostoli ed animali entro tondi ne forma quasi la cornice. La monca iscrizione dice: *APo Dnī MCCXC VII tep̄ poē P. P. sto opus.* Si cercò ai nostri giorni di restaurarlo, ma ciò facendo l'opera perdette il suo carattere originale.

[4] Questo mosaico era quasi del tutto caduto, e alcuni anni sono si stava rifacendolo sulle tracce dell' antico.

esistente nella chiesa dei Servi a Siena.[1] La Madonna col Putto è il soggetto del quadro. Essa è assisa sopra una larga scranna, ai lati della quale, in alto, sta un Angelo per parte. In questa rappresentazione, oltre ai difetti proprii di quel tempo, si riscontra ancora quel non so che di grave e pesante che hanno le figure della scuola fiorentina, poste a confronto con quelle della senese. Del colorito ben poca cosa può dirsi per essere troppo alterato dalle ingiurie del tempo, dalla pulitura e dai ritocchi. Da quanto è rimasto si conosce però che i colori sono stesi su fondo verdastro scuro e con tinte così forti, che esse dovevano staccare fra loro con molta crudezza. Da alcuni documenti si ha notizia che nel 1265 Coppo eseguiva de' freschi nella cappella di San Iacopo nel Duomo di Pistoia, e dieci anni più tardi una Madonna nel Coro di quella stessa chiesa.[2]

Tale era adunque la condizione dell'arte a Firenze, quando, come scrive il Vasari, « furono chiamati da chi governava la città alcuni pittori di Grecia non per altro che per rimettere in Firenze la pittura piuttosto perduta che smarrita. » È questa una asserzione non confortata da fatti o da documenti, e che va accolta con tanto maggiore riserva, per quanto noi vediamo a quei tempi essere in Italia la pittura già abbastanza feconda, benchè fosse come altrove in condizione umile e volgare. A noi sembra perciò tanto più importante di tener dietro al

[1] Il Rosini, che lo riproduce nel suo *Atlante,* lo vuole opera di Diotisalvi senese, mentre il Padre Filippo Buondelmonti nella sua *Cronaca del convento* lo attribuisce a Coppo di Marcovaldo. Una *Descrizione inedita* di Siena del secolo decimosettimo e d' incerto autore dice che vi si leggeva : *MCCLXI Coppus de Florentia me pinxit.* Vedi il Vasari, vol. I, pag. 235.

[2] Vedi Ciampi, op. cit., pag. 86 e 143; Tigri, *Guida di Pistoia,* pag. 122 e 138; e Tolomei, *Guida,* pag. 16. Il primo ricorda anche un Crocifisso del 1275 che poi disparve, mentre i freschi della Cappella dovettero far luogo nel 1347 a quelli di Alessio di Andrea e di Bonaccorso di Cino.

graduale svolgimento che essa ebbe con Giovanni Cimabue. Questi, che si dice nato circa il 1240 dalla nobile famiglia dei Cimabue, [1] da naturale inclinazione disposto al disegno infuse nuovo spirito alle vecchie scuole, nelle quali aveva studiato. Egli rinfrescò vecchi tipi scaduti, e cercò di rianimare vuote forme, col dare alle sue figure energia d'espressione e individualità di carattere. Ammorbidì alquanto il duro contorno e migliorò il colorito. Con questo però, se non è da credere che egli sia surto esclusivamente per proprio genio, non devesi neppure ritenere che abbia avuto bisogno di apprendere l'arte da forestieri.

Le pitture, e devono essere molte, che ai tempi di Cimabue si vedeano nella stessa Firenze, devono irrecusabilmente avere informato il suo modo, come nel loro insieme ce lo dimostrano le opere che abbiamo ricordate. È il Vasari, che per mettere col contrapposto meglio in evidenza la superiorità di lui, par si compiaccia di porre il Cimabue in compagnia degli artisti più scadenti. Con tale intendimento dà per maestri al Cimabue que' Greci stessi, ch'ei vuole chiamati dai Governatori di Firenze a dipingere la Cappella Gondi in Santa Maria Novella. Essendo stato provato che codesta chiesa fu incominciata quarant' anni dopo la morte del Cimabue, si disse allora che gli stessi pittori avevano dipinto invece nella antica chiesa, situata al presente sotto la Sagrestia. Quest' errore fu causa che fossero giudicate opere di quei Greci i dipinti delle due cappelle sotterranee, dedicata l'una a Sant' Anna e l'altra a Sant' Antonio, ai quali, anche dal Rosini [2] e prima di lui dal D'Agincourt, furono attribuiti. Questi ne parla nella sua storia [3] e dà inciso il soggetto della Nascita della Ma-

[1] Vedi Vasari, vol. I, pag. 219.
[2] Rosini, *Storia della pittura,* tomo I, pag. 74.
[3] D' Agincourt, *Storia dell' arte,* tomo IV, pag. 355.

donna, che insieme colle altre storie della sua vita vedesi nella cappella di Sant'Anna.[1] Noi osserviamo che i caratteri e la tecnica esecuzione di codesti dipinti sono quelli stessi del secolo decimoquarto, nel qual tempo infatti, dice il Fineschi, fu fondata la cappella.[2] E sono gli stessi caratteri che si osservano nei dipinti della cappella di Sant' Antonio, la qual cosa ci persuade come appartengano alla stessa epoca le pitture delle due cappelle. E poichè in quella di Sant' Antonio è caduto più tardi insieme colla pittura un pezzo d'intonaco, e sotto si videro tracce di un dipinto più antico, così ne avvenne che il Padre della Valle[3] e l'Abate Lanzi[4] tra gli altri, credettero codeste tracce essere i resti dei lavori dei Greci, dal Vasari dati per maestri a Cimabue. Le poche tracce però, vuoi di figure, vuoi di architettura e altri accessorii, che anni addietro ancora si vedevano, anzi che caratteri greci mostravano quelli dei dozzinali e rozzi lavori dei pittori italiani del secolo decimoterzo.[5] Prescindendo del resto dai maestri dal Vasari attribuiti a Cimabue, egli è però esatto nel valutare il merito di lui. Certo è che egli rese l'arte più fedele imitatrice della natura; e sia che ei vi fosse indotto dalla generale tendenza dei contemporanei, o da propria intuizione, ei vide senza dubbio la necessità di distrigarla dalle pastoie di modelli santificati per così dire dal tempo e dall'uso, rendendola più libera e indipendente. Comunque sia, ei deve essere stato aiutato nell'opera sua anche dal novello indirizzo preso dagli ingegni del suo tempo nel trattare di religione, di politica e di letteratura. Il Vasari riporta le parole d'un commentatore

[1] D'Agincourt, Tav. CIX.

[2] Fineschi, *Memorie sopra l'antico cimitero di Santa Maria Novella.*

[3] Padre Della Valle, *Lettere sanesi,* vol. II, pag. 8.

[4] Lanzi, *Storia pittorica,* tomo I.

[5] Vedi a questo proposito il *Commento della Vita di Cimabue,* in Vasari, vol. I, pag. 230 e seg.

di Dante, vissuto trent'anni incirca dopo la morte del Poeta e mentre era ancora in vita Giotto, intorno cioè al 1334, il quale commentatore fa di Cimabue il più nobile di ogni altro pittore e per questo anche molto arrogante e disdegnoso.[1] Noi non sappiamo da dove egli abbia cavata questa ultima asserzione, mentre il nostro massimo Poeta altro non lasciò scritto se non che la fama di Cimabue fu da quella di Giotto oscurata, [2] ponendo di tal guisa in chiaro, non soltanto la maggiore valentìa di Cimabue sui pittori contemporanei, ma ancora la stima in cui egli era tenuto prima che Giotto salisse in rinomanza.

Astrazione fatta dalla visita che il Vasari ci racconta compiuta da re Carlo a Cimabue in Firenze, mentre questi stava dipingendo la tavola che ora vedesi in Santa Maria Novella, e dal nome di Borgo Allegri dato per quella visita alla via allora abitata dal pittore, non essendo fatti accertati, [3] a noi sembra che, per chi osserva bene quel

[1] « Fu Cimabue di Firenze, pintore nel tempo di l'autore, molto nobile di più che homo sapesse, e con questo fue sì arogante et sì disdegnoso, che sì per alcuno li fusse a sua opera posto alcuno fallo o difetto, o elli da sè l'avessi veduto (che, come accade molte volte, l'artefice pecca per difetto della materia in che adopra, o per mancamento ch'è nello strumento con che lavora); immantinente quell'opra disertava, fussi cara quanto volesse, ec. » Vasari, vol. I, pag. 227.

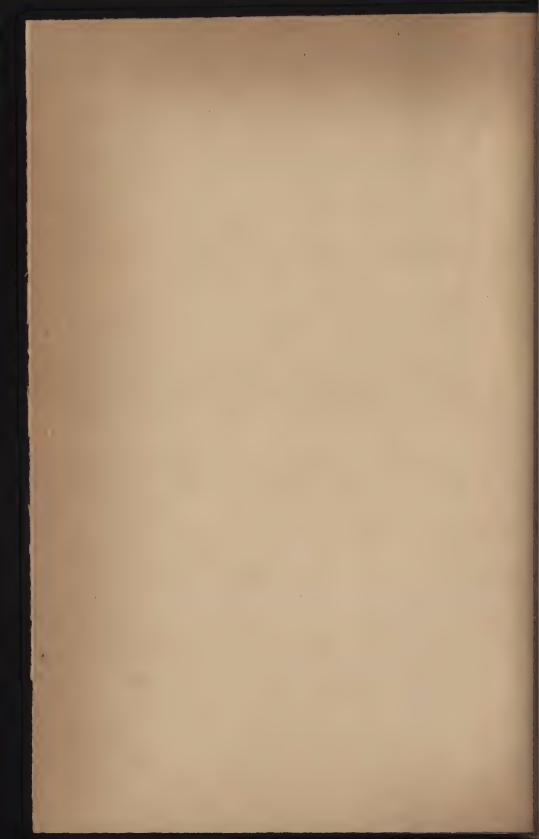
[2] Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
Sì che la fama di colui oscura.

(*Purg.*, XI, 94.)

[3] La nota 4 al Vasari (edizione Le Monnier), pag. 225, dice: « La passata di Carlo d'Angiò il Vecchio per Firenze avvenne nel 1267, come narrano e il Malespini contemporaneo e il Villani: ma nè l'uno nè l'altro fanno però menzione della visita del re Carlo a Cimabue: laonde rende maraviglia ch'essi, come Cronisti molto diffusi in minuzie di minor conto, abbiano pretermesso di raccontare un fatto che, se deve credersi al Vasari, non si potrebbe altrimenti chiamare che una festa pubblica e solenne. E il Cinelli, nella inedita critica al Baldinucci sopra citata, nega che il Borgo Allegri prendesse la denominazione da un tal fatto, con queste parole: — Non è però vero che Borgo Allegri abbia dall'allegrezza della tavola del Cimabue lo nome preso, ma dalla famiglia Allegri, assai più moderna bensì, come molte altre strade di Firenze hanno lo nome degli abitanti di una sola casata ritenuto. — »

Vol. I, pag. 307.

MADONNA IN TRONO

Pittura di Cimabue in Santa Maria Novella a Firenze.

quadro, e pensa a ciò che era l'arte ai tempi di Cimabue, trova in gran parte giustificato il vivace racconto del Vasari. E l'ammirazione destata in lui è tanto più degna di lode, per quanto poniam mente al tempo in cui visse il Vasari e alla scuola cui appartenne. Ad ogni modo e come è d'altronde assai naturale, anche la pittura di Cimabue, malgrado tutti i suoi miglioramenti, mostra pur sempre quell'impronta generale, quella fisonomia e quei caratteri particolari, che sono per così dire inerenti al tempo in cui visse.

Santa Maria Novella a Firenze.

La tavola, di cui discorriamo, è di forma rettangolare, acuminata nel lato superiore, e rinchiusa nella sua antica cornice. Nel mezzo, di proporzioni maggiori di tutte le altre figure, sta seduta la Vergine sopra un ampio e ricco seggiolone, coperto con drappo biancastro a ricami con fioretti d'oro rossi ed azzurri. Ha il capo cinto di aureola dorata e finamente lavorata. Anche la rossa veste che indossa e il manto azzurro che la ricopre sono lumeggiati a tratti d'oro.[1] Essa tiene seduto sulle ginocchia il Figliuolo, il quale ha la destra alzata per benedire. Questi indossa una bianca tunica e un piccolo manto color porpora lumeggiati con oro, e come la Madre ha il nimbo attorno al capo. Il seggiolone è sostenuto da sei Angeli inginocchiati. Il fondo e la cornice sono dorati, e in quest'ultima sopra fondo azzurro vedonsi, entro piccoli riquadri contornati di rosso, degli ornati di color rosso intessuti a fogliame. Fra mezzo, tutto all'intorno e su fondo dorato, vi sono trenta mezze figurette di Santi e Profeti. La Madonna, per l'epoca cui appartiene, piace per una certa espressione dolcemente melanconica, e per un cotal leggiadro muovere degli occhi e della persona. Ma la testa è grossa in confronto dell'esile figura, e i lineamenti come le forme sono pur sempre

[1] Questo è ora cresciuto ed oscurato.

quelli particolari al secolo decimoterzo, quantunque migliorati alquanto dalla forma ellittica dell' iride dell' occhio, e dalle lunghe e abbassate palpebre. Anche le sopracciglia, meno fortemente segnate del consueto, partendo dalle rigonfie crabelle secondano meglio la forma dell'occhio quasi tagliato a mandorla. Il naso è grosso e sul finire depresso, la bocca e il mento sono piccoli. Più esatte proporzioni ha invece la figura del Bambino, il quale, quantunque serbi più dell'altre figure i difetti caratteristici e inerenti all' arte di quel tempo, pure non mostra più tanto quella durezza di forme che era allora un vizio generale. Nei lineamenti però egli ha più dell' uomo che del fanciullo, e coi suoi occhi grossi e rotondi, con le sue grosse ed arcuate sopracciglia, per poco non mostra un aspetto minaccioso e spaventato. Il naso corto, largo e depresso, finisce come una palla con grosse e rotonde narici. La sua bocca, alquanto aperta, è piccola, ma con grosse e tumide labbra; il mento è rotondo; grossa la fronte e in parte coperta da capelli, che lasciando scoperto l' orecchio scendono a ricci pei lati della faccia fino al collo. Su tutte le forme della persona scorgesi dato un soverchio sviluppo alla forza muscolare. Le estremità particolarmente colpiscono l'occhio per la forma lunga e sottile delle dita, le quali hanno falangi e articolazioni strette così da dare ad esse l' apparenza di quelle d'un fantoccio di legno con giunture artificiali. Con tutto ciò per altro si scorge in questa composizione un miglioramento sulle altre, vuoi pel movimento delle figure, vuoi pel modo col quale sono aggruppate, non presentando più esse quella forma dura e stecchita che sempre si riscontra nelle opere di quel tempo.

Gli Angeli rivolti alla Madre e al Bambino sono modellati con maggiore sentimento. Le teste benchè sempre sproporzionate ai corpi, hanno fattezze e linea-

menti più naturali e uno sguardo dolcemente melanconico. Le loro folte e ricche capigliature, spartite nel mezzo e intrecciate con nastri, cadono lungo il collo a ricci fluenti sulle spalle, e aggiungono a quelle figure garbo e leggiadrìa, come non si osserva mai nelle altre pitture di quel tempo.[1] Abbiamo in questi Angeli quel carattere, quel tipo e quella forma, che scostandosi dal vecchio e tradizionale modello ci preconizzano l'Angelo di Giotto, quale per primo avremo occasione di vedere tra le pitture della chiesa superiore di San Francesco in Assisi.[2]

Le piccole figure dei Profeti e de' Santi, diverse nei tipi secondo il carattere individuale di ciascuno, sono severe di aspetto, piene di forza nella espressione, e talune hanno perfino un sembiante fiero ed austero. Anche nel piegare, se Cimabue non segnò un vero progresso, ne migliorò tuttavia d' assai la maniera così nei particolari come nella forma, la quale più di prima si mostra studiata e diligente. Egli segnò invece un incontrastabile progresso nel disegno e nel colorito. Alla più molle fusione dei contorni risponde una meglio acconcia distribuzione di tinte: talchè le figure ripigliano qualche indizio di quella rotondità ch' era andata smarrita. Egli evitò i duri contrasti di lumi taglienti, di mezzi toni e di ombre: in luogo del forte ombreggiare a linee che aveva sviato gli artisti dal secondare la forma, egli si mostra studioso del diligente modellare che invece la esprime. Sopra un fondo grigio verdastro meno cupo di prima, dava con ombre calde il rilievo alle carni; segnava le luci con tinte pavonazzicie pallide, rese leggiadramente rosse sulle guancie e sulle labbra, diffondendo poscia armonia

[1] Ciò specialmente si riscontra nell' Angelo, il primo di sotto di tutti, alla sinistra della Madonna.

[2] Vedi fra altri in Assisi gli Angeli che fanno corteo e portano in cielo dopo morto l' anima del Santo, che è l' affresco che sarà da noi indicato sotto il num. 20.

sull' insieme dell' opera per mezzo di tinte trasparenti a guisa di leggiere velature. Queste essendo ora in parte sbiadite, hanno colla vigoria loro perduto alquanto della primitiva efficacia e messo allo scoperto il sottoposto colore. Per quanto riguarda il panneggiare, ebbe cura di scegliere tinte vaghe e trasparenti che armonizzano bene col colore della carnagione. Negli ornati da ultimo seguì Cimabue il metodo de' suoi predecessori, ma con maggior gusto, e sempre meglio subordinando le ornamentazioni alla parte principale del dipinto. [1]

Egli è appunto dall' esame di questa tavola che viene dimostrata la superiorità della scuola fiorentina sulle altre, la quale, meglio svolgendosi con Giotto, raggiunse col Ghirlandaio e con Fra Bartolommeo tutti quei pregi che sono ad essa particolari, toccando poscia con Leonardo, Michelangelo e Andrea del Sarto il sommo dell' altezza. È codesto un quadro che basterebbe da se solo a distinguere il suo autore sovra tutti gli artisti che lo precedettero, e senza esso tornerebbe assai più difficile di spiegare adeguatamente Giotto. Poichè da questo più che da tutti gli altri dipinti in tavola a noi rimasti di Cimabue, avuto anche riguardo al loro cattivo stato di conservazione, ci è dato di conoscere la particolare e più spiccata sua maniera. [2]

Due altre tavole con lo stesso soggetto, e quasi simili fra loro, vedonsi l' una nell' Accademia di Belle Arti a Firenze e l' altra nel Museo del Louvre a Parigi.

[1] Il tempo e forse anche l'incuria degli uomini non risparmiarono il quadro. Oltre a essere la tavola spezzata pel lungo in tre luoghi, alcune delle figure de'Santi e dei Profeti hanno sofferto. Le aureole che da prima oltre a esser dorate dovevano, per rilevare dal rimanente del fondo dorato, esser lavorate a fino ornato con colori, ora invece per la ridoratura formano col fondo tutta una massa, che nuoce così al rilievo delle teste come all' armonia del dipinto.

[2] Questa tavola è ricordata dall'Albertini nel suo *Memoriale di molte statue e pitture che sono nella città di Firenze,* stampato nel 1510.

Accademia di Firenze.

La Madonna dell' Accademia fiorentina siede anch' essa su ricco seggiolone e ha ai lati quattro Angeli per parte. Tiene in grembo il Figliuolo in atto di benedire, poggia sopra una base sostenuta da tre archi, sotto ai quali stanno le mezze figure dei quattro maggiori Profeti. La figura della Madonna e quella del Bambino non difettano più tanto di giuste proporzioni; ma come in questa tavola si osserva meno studiata l' esecuzione tecnica, così non riscontrasi nelle sue figure quell' espressione, che si riscontra invece in quelle altre del quadro a Santa Maria Novella. La stessa osservazione può farsi alle figure degli Angeli, mentre quelle dei Profeti hanno un carattere proprio e individuale e lineamenti energici e severi. Non è però a dimenticare che anche questa pittura condotta su tavola e sopra fondo dorato, sofferse dal tempo e dal restauro gravi ingiurie, specialmente nel colorito, che in oggi è ridotto a sole tinte oscure e pesanti. In occasione del restauro, la forma acuminata del quadro fu ridotta rettilinea coll' aggiunta di due pezzetti di tavola, sui quali è stata dipinta una testa d' Angiolo per parte. [1]

Museo al Louvre.

Anche la Madonna al Museo del Louvre è seduta sopra ricco seggiolone col Bambino sulle ginocchia in atto di benedire. Da ciascuna parte stanno tre Angeli, e come nel quadro a Santa Maria Novella vedonsi, sulla cornice tra gli ornati entro venticinque tondi, le mezze figure di Apostoli e di altri Santi. In generale i caratteri rassomigliano più a quelli del quadro all' Accademia fiorentina, che non a quelli dell' altro quadro a Santa Maria Novella. Questa pittura ha anch' essa sofferto; nel pulirla fu messo allo scoperto il colore in molte parti, e specialmente nelle carni che vennero poscia ritoccate, come i contorni, che per essersi resi sbiaditi furono più tardi più o

[1] Questo dipinto stava in origine nella chiesa di Santa Trinita. Vedi Vasari, vol. I, pag. 221 e 222.

meno ripresi. Le vesti, che dapprima erano lumeggiate in oro, furono in parte ridipinte; venne rinnovata la doratura del fondo e delle aureole, e rifatte alcune delle figure nei tondi. Questa tavola era in San Francesco di Pisa, [1] dove Cimabue negli ultimi anni della sua vita tenne l'ufficio di capomaestro pei mosaici del Duomo.

Santa Croce di Firenze.

Nella Sagrestia di Santa Croce a Firenze vedesi appeso alla parete un grande Crocifisso, dipinto con tutti i caratteri e i difetti già osservati nelle altre opere di quel secolo, ma con una tecnica che ricorda quella di Cimabue, cui in fatto vuolsi attribuire. E qui è opportuno di notare come il Vasari ricordi in Santa Croce un Crocifisso di Cimabue, che potrebbe essere quello stesso che prima di lui ha ricordato l'Albertini. [2] In esso, a vero dire, scorgesi un fare ed una maniera più antiquata di quella che si osserva nel quadro di Santa Maria Novella, e ritenendolo veramente come opera di Cimabue, si può assai meglio comprendere dal confronto l'ammirazione destata dal quadro di Santa Maria Novella. [3]

Un altra tavola rappresentante, in figure di gran-

[1] Vasari, vol. I, pag. 222.

[2] Vedi Vasari, vol. I, pag. 222; e l'Albertini, *Memoriale di molte statue e pitture che sono nella città di Firenze,* stampato nel 1510.

[3] Il Redentore già spirato pende, secondo la consuetudine, dalla croce con un movimento esagerato e contorto e coi piedi separatamente confitti, sporge all'infuori col ventre gonfio e col fianco dal suo lato destro. La testa piccola, oltre a essere difettosa nel cranio, è ripiegata e cadente sulla spalla. La figura è soverchiamente lunga, le braccia sono esili, larghe le spalle, stretto il torace, grosse e pesanti le gambe e i piedi. Nell'insieme dimostra uno sforzo non riuscito di voler rendere le forme con una migliore intelligenza, mentre esse, come negli altri pittori di quel secolo, sono con approssimativa esattezza indicate al loro posto. Lo stesso è a dire delle giunture e delle estremità che sono difettosissime e non belli i lineamenti, i quali danno alla testa un carattere e un tipo poco gradito e quasi repugnante. Consimili difetti ed esagerazioni vedonsi anche nelle mezze figure di San Giovanni e della Madonna poste ai lati della croce. Il primo, colla testa appoggiata alla mano del braccio destro piegato all'insù, indossa veste azzurra con manto rosso di tinta vaga e chiara. La Madonna nello stesso atteg-

dezza naturale, la Madonna assisa in trono col Bambino seduto sul ginocchio sinistro di lei, trovasi registrata sotto il numero 565 nella Galleria Nazionale di Londra. Da ciascuna parte del trono stanno tre Angeli in atto di adorare. Il *Catalogo* della Galleria ci dice, esser questa la tavola dal Vasari ricordata e che stava un tempo in Santa Croce di Firenze.[1] Alcune parti di questa pittura ricordano veramente la maniera di Cimabue, ma essa è nell' insieme tanto alterata dai ritocchi, che torna oggi difficile di affermare, se essa sia per davvero opera della di lui mano o piuttosto di qualche seguace della sua maniera.

Galleria Nazionale di Londra.

Il Vasari colloca tra le prime opere di Cimabue il dossale d'altare che da Santa Cecilia passò alla Galleria degli Uffizii, dove si trova registrato sotto il numero 2. La Santa Cecilia, dipinta dirimpetto, è seduta in

Galleria degli Uffizii di Firenze.

giamento ha le carni in gran parte ritoccate, come è rifatto ad olio il rosso della sua veste e fatto nero il suo manto azzurro. Ambedue codeste figure staccano su fondo dorato. Il colore della carnagione è d' un tono generale verdastro bigio-chiaro, ma le tinte sono fuse, e a tratti sono ripassati i lumi con tinta giallo-chiara e pavonazziccia, ma languida sulle gote e sulle labbra. Tutto ciò rende uno spiacevole effetto, che in parte è cagionato dall' essersi perdute le ultime finitezze o gradazioni, che velavano, per così dire, ed univano meglio fra loro le tinte. I toni dei colori delle vesti sono di tinte vaghe, e come il disegno è netto e preciso, così l' insieme è condotto con assai diligenza. Il Cristo in croce stacca su fondo dorato contornato da una riga, e ai lati del corpo vedonsi dei piccoli riquadri con fino ornato in oro, che distaccano sul colore azzurro, ora fatto nero, del fondo. In alto havvi, come di consueto, il cartello colle solite parole: *Hic est Iesus Nazarenus Rex Iudeorum.* La testa è dipinta sopra un' aureola alquanto rilevata, attorno alla quale, come tutto intorno alla croce, è stata data recentemente una tinta giallastra ad olio.

[1] Vasari nel vol. I, pag. 221, scrive: « .... ed in Santa Croce una tavola » dentrovi una Nostra Donna, la quale fu ed è ancora appoggiata in un » pilastro a man destra intorno al Coro. » Il Bocchi, nelle sue *Bellezze di Firenze,* pag. 153, anno 1591, la ricorda in chiesa Santa Croce, e come rilevasi a pag. 316 dell' opera del Cinelli: *Le bellezze della città di Firenze ampliate e accresciute,* edita a Firenze nell' anno 1677, essa a quest' epoca già più non vi era. Questo quadro, che faceva parte della raccolta dei signori Lombardi e Baldi, venne comperato nel 1857 per la Galleria di Londra.

cattedra con un libro nella mano sinistra appoggiato al ginocchio, e con la palma nella destra sollevata. Ai lati, quattro per parte, sono dipinte otto storie della sua vita. In questo dipinto, piuttosto che i caratteri particolari a Cimabue noi vi troviamo quelli de suoi scolari e seguaci, che ricordano infatti quella stessa maniera che si riscontra in alcune storie della vita di San Francesco nella chiesa superiore di Assisi. Questa tavola ha grandemente sofferto, vuoi per la pulitura, vuoi pel restauro cui fu sottoposta. E per essersi fatto scuro il colore e divenuto opaco nelle tinte; e per essersi tanto le forme quanto il disegno per la maggior parte alterati; essa produce, osservandola, una sgradita impressione. Ad ogni modo però e come si disse, questo dipinto, e specialmente la Santa, ha molto del carattere giottesco. [1]

[1] È pure attribuita a Cimabue un' altra tavola registrata in questa stessa Galleria sotto il num. 3, rappresentante un San Bartolommeo seduto in cattedra con quattro Angeli ai lati, due dei quali suonano il violoncello, e nell' alto la mezza figura di Nostro Signore. Questo dipinto proveniente dalla soppressa Camera di Commercio non è di Cimabue, ma i caratteri e la maniera che in esso si osservano, ce lo dimostrano opera d' uno dei tanti pittori fiorentini che vivevano nel secolo decimoquarto.

Gli è egualmente attribuito un altro quadro, rappresentante la Madonna col Putto, proveniente dalla chiesa di San Paolino, ed ora sotto il num. 23 collocato nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Firenze. È un dipinto della stessa epoca del precedente, ma con caratteri e tecnica esecuzione più scadenti.

Accademia di Belle Arti di Firenze.

Il Kugler considerò opera di Cimabue un San Pietro di grandezza naturale, seduto in cattedra riccamente lavorata a finto mosaico, che vedesi in un passaggio oscuro della chiesa di San Simone di Firenze. Indossa il Santo una tunica azzurra e un manto giallo, colori coi quali è sempre stato contraddistinto. Con la destra alzata è in atto di benedire, mentre con la sinistra abbassata tiene le chiavi ed il libro appoggiati al ginocchio sinistro. Due Angeli, ritti in piedi, stanno ai lati delle spalliere della cattedra come in atto di reggerla, e sulla cornice sono dipinti su fondo azzurro degli ornati in rosso. Che questo dipinto non sia di Cimabue, sembra provato dalla stessa iscrizione molto logora, ma ancora leggibile, che dice: « Istam tabulam fecit fieri Societas Beati Petri Apostoli de mense Iunii sub annis Domini 1307, » quattro anni circa cioè dopo la morte di Cimabue. I caratteri della pittura sono quelli d' un artefice che, specialmente nei due Angeli, seppe unire alla

San Simone.

Una prova della superiorità di Cimabue in confronto dei vecchi pittori del suo tempo, l'abbiamo ancora nell'incarico dato a lui dai Pisani, anzichè al loro vecchio capomaestro Francesco, d'eseguire il mosaico dell'abside della loro Cattedrale. Come dice il documento riportato dal Ciampi, questo mosaico rappresenta, su fondo dorato, una Maestà.[1] Il Salvatore, come nelle opere dei primi tempi cristiani, è seduto sopra un cuscino nel mezzo di un ricco trono alla romana, in atto di benedire con

vecchia maniera qualche cosa della nuova di Giotto. Questa tavola, ora collocata sul primo altare alla destra entrando in chiesa, è sporca in molte parti da ritocchi, come specialmente può vedersi sulla fronte e sulle gote del Santo e nelle carni degli Angeli.

Nella già quadreria del marchese Campana a Roma si attribuiva a Cimabue un San Cristoforo, il quale, in onta ai molti guasti e al patito restauro, si riconosceva essere invece un lavoro di pittore fiorentino della metà circa del secolo decimoquarto. Il *Catalogo* diceva: « Affresco che esisteva a Firenze nella casa abitata da Cimabue in Borgo Allegri, da dove fu staccato. » Comperata la quadreria da Napoleone III, trovasi codesto dipinto al Museo del Louvre sotto il num. 10, ed è giustamente collocato tra le opere della scuola fiorentina del secolo decimoquarto.

Museo del Louvre.

Un altro quadro della raccolta Campana, non esente da ritocchi specialmente nelle vesti e nel fondo, rappresentante la Vergine col Bambino e varii Angioletti, si attribuiva a Cimabue. Ma anche questo dipinto non è di lui, poichè la maniera che vi si riscontra ricorda quella delle opere attribuite a Puccio Capanna, che è uno dei molti seguaci di Giotto. È registrato sotto il num. 15 nel Museo del Louvre, ed è stato posto tra le opere dei pittori giotteschi.

Christ-Church a Oxford.

Attribuiti a Cimabue vedonsi nella Galleria Christ-Church a Oxford in Inghilterra, una Madonna e un San Pietro, ma codesti dipinti mostrano invece i caratteri delle opere degli ultimi seguaci di Giotto. Allo stesso Cimabue è anche attribuito nella stessa Galleria un trittico, rappresentante un' altra Madonna in trono col Putto, con sei Angeli ai lati, un devoto che prega a suoi piedi e da una parte un Crocifisso con la Madre e San Giovanni, e dall'altra San Francesco che riceve le Stimate. Il dipinto però non è di Cimabue, ma i suoi caratteri lo dimostrano opera del pittore senese Duccio.

[1] Il Ciampi nelle *Notizie della Sagrestia pistoiese de' Belli Arredi*, a pag. 144, riporta quel documento del 1302, stile pisano, 1301 stile romano, e prova così come Cimabue lavorasse in quell'anno in compagnia del suo garzone, in ragione di 10 soldi al giorno, il mosaico nella Cattedrale di Pisa. Il Bonaini nelle sue *Notizie inedite*, a pag. 91, corregge il Rosini, che nella sua *Storia della pittura*, vol. I, pag. 258, asserisce aver Francesco lavorato in quella Cattedrale soltanto dopo il Cimabue.

la destra, mentre tiene coll' altra appoggiato al suo ginocchio un libro aperto, sul quale leggonsi le solite parole: *Ego sum Rex mundi*, etc. Indossa tunica rossa, con sopra il manto azzurro lumeggiato in oro. Alla sua destra sta la Madre e alla sinistra l'evangelista Giovanni, entrambi ritti in piedi e a lui rivolti in atto reverente. Questo mosaico, che deve essere l'ultima opera di Cimabue, è, in onta al patito restauro, uno dei più importanti lavori di lui.[1] Il tipo della figura del Redentore, con quella sua testa coperta da ricca e pesante massa di capelli che spartita nel mezzo gli cade ai lati e sulle spalle, e coi suoi larghi zigomi, ricorda quello del Cristo benedicente nella catacomba di San Ponziano a Roma.[2] Questo di Cimabue ha però alquanto depressa nel mezzo la fronte, ha più dell' altro angolose le forme e i muscoli fortemente segnati attorno alle due grandi e arcuate sopracciglia, senza che però abbia gli occhi così grossi, larghi ed immobili, come vedonsi nelle opere dei contemporanei di lui. Largo e spazioso è il collo, e le proporzioni della figura sono fra loro in armonia. Un altro miglioramento notasi ancora nel panneggiare e nel modo meno viziato di condurre le pieghe. E ciò notasi anche nelle altre figure, e specialmente in quella di San Giovanni evangelista che è meno guasta dal restauro. Anche il colorito non è più così tetro e fosco come per lo innanzi, le quali cose tutte ci dimostrano come Cimabue superi, anche come mosaicista, quegli artefici che lavoravano a Firenze

[1] Le estremità hanno perduto il loro carattere originale, e alcuni parziali rimessi vedonsi qua e là nel rimanente della persona. Anche il carattere della figura della Madonna è in parte alterato dal restauro, la quale ha inoltre le sue vesti per la maggior parte rinnovate. Meglio conservato è invece l' Evangelista, mentre non sono privi di parziali rimessi tanto il fondo dorato quanto gli accessorii.

[2] Di codesto lavoro si tenne già parola a pag. 62 e 63 del presente volume.

nel Battistero di San Giovanni. E lo stesso Gaddo Gaddi seguace della maniera di Cimabue ci testimonia, coi mosaici da lui eseguiti a Santa Maria Maggiore a Roma, l'impulso stato dato in Firenze anco a questo ramo dell'arte.

Il Vasari dice morto Cimabue nel 1300,[1] mentre noi abbiamo veduto nella nota poco innanzi citata, che nell'anno successivo esso lavorava ancora intorno al mosaico di Pisa. Non è affatto dubbio che Cimabue abbia dipinto in Assisi; ma come le pitture ch'ei vi eseguì si legano coi primi lavori fatti da Giotto in quella chiesa superiore, così ci sembra opportuno, per l'importanza che essi hanno con la storia dell'arte, di tenerne discorso in un apposito Capitolo, quando cioè si passeranno in esame gli altri dipinti di quella chiesa.[2]

[1] Vedi Vasari, vol. I, pag. 284.

[2] Altre opere che più non esistono, sono registrate dal Vasari e da lui attribuite a Cimabue nel vol. I, da pag. 222 a pag. 226. Fra esse devono annoverarsi i freschi eseguiti nello Spedale del Porcellana in Firenze, rappresentanti in proporzioni ordinarie, da un lato l'Annunziata e dall'altro Gesù in compagnia di Cleofas e Luca; tre archetti nel chiostro di San Spirito coi fatti della vita di Cristo; la tavola con Sant'Agnese nella chiesa dello stesso nome a Pisa, con ai lati in quadretti tutte le storie della Santa; un San Francesco nel convento della stessa città, e una tavola con Cristo in croce insieme con alcuni Angeli. Andarono egualmente perduti i dipinti che Cimabue mandò da Firenze alla Pieve di Empoli. Noi abbiamo detto che nella chiesa di San Francesco di Pisa vedevasi un San Francesco di Margaritone, e non ci recherebbe meraviglia che esso fosse stato attribuito a Cimabue, come non ci sorprenderebbe punto il caso contrario, quando non si volesse ammettere che due fossero i ritratti di San Francesco colà esistenti. Il Richa nel vol. IV, pag. 306, ricorda un Crocifisso di Cimabue nella chiesa del convento di Sant'Iacopo di Ripoli in Firenze.

L'Anonimo pubblicato dal Morelli nella sua *Notizia di opere,* ec., edita a Bassano nel 1800, ricorda una testa di San Giovanni eseguita a fresco e salvata dallo incendio che rovinò la chiesa del Carmine a Padova. Siffatto fresco conservavasi ancora, chiuso entro una cornice di legno, alla prima metà del secolo decimosesto in casa di Alessandro Capello, abitante in Borgo Zucco a Padova. Codesta notizia ci riesce affatto nuova, poichè non havvi storico che ricordi essere stato Cimabue a Padova, e noi crediamo che l'Anonimo sia con altri caduto in errore attribuendo siffatto lavoro a Cimabue.

CAPITOLO SETTIMO.

BASILICA DI SAN FRANCESCO IN ASSISI.

Assisi, culla del più antico Ordine de' Frati mendicanti, fu illustrato ne' primi secoli del Cristianesimo dal martirio di San Rufino, e sotto lo stesso dominio dei Longobardi andò decorato di pitture. Ma le primitive decorazioni ebbero uno straordinario impulso, allora quando nella famosa città venne sepolto il Patriarca della democrazia cristiana, l' uomo prodigioso che con la santità della vita e predicando pace e amore, esercitò sul popolo e su quella sconvolta società quasi altrettanta influenza, come dodici secoli innanzi aveva esercitata Cristo. D' allora le reliquie di lui divennero mèta ai devoti pellegrinaggi, che numerosi e continui vi faceano le popolazioni della Toscana e dell' Umbria. E veramente Francesco, che volontariamente avea mutati gli agi della vita mondana con le asprezze della più rigorosa povertà, diventò il Santo favorito de' poveri e dei sofferenti, e la venerazione per lui crebbe in ragione della disistima, nella quale per rilassatezza di costumi andava precipitando ognor più la Chieresia e il laicato. Codesta venerazione per il Santo si riversò in gran parte sull' Ordine, cui si riconosceva il merito di avere ridestato lo spirito religioso assai rattiepidito, e salvata la Chiesa, corrotta da un Clero ghiotto di civile potenza e cupido di temporali agiatezze. L' influenza morale della corporazione era giunta a tale nella opinione

pubblica da considerarsi e aversi in conto di guadagno eterno il potere in qualunque maniera prendervi parte. E l' affluenza di coloro che domandavano e facevano ressa per aggregarvisi, vuoi come terziari, vuoi come fratelli laici, era grandissima. Nè l'entusiasmo e l'affetto, coi quali il nuovo Ordine era da tutti e per ogni dove accolto, limitavasi a parole; ma si dimostrava ancora con larga copia di offerte e di cospicui donativi. Fu allora che quasi per incanto sorse, monumento durevole della pietà e della devozione dei popoli, la chiesa dedicata all'uomo meraviglioso e al venerato fondatore dell'Ordine. E quasi una non bastasse all'impeto religioso dei tempi, se ne fondò una seconda, e per meglio rispondere al fervore dei pellegrini si volle, che essa pure fosse decorata con la rappresentazione dei più notevoli fatti della vita e dei miracoli operati dal Santo. Codesta chiesa divenne in breve una vera palestra artistica, tanto gareggiavano fra loro i pittori per essere ammessi all'onore di decorarla. Le prime storie nella chiesa di sotto furono commesse ad artisti per quei tempi stimati, ma di assai scarsa abilità e quali soltanto era allora possibile di avere. A Giunta tenne dietro Cimabue, ed è con questo che prese a formarsi in Assisi una scuola di pittori, alla quale può quasi ritenersi siasi educato Giotto e altri parecchi, che diffusero per tutta Italia il bel modo fiorentino, solo gareggiando con essi di valore i senesi Simone di Martino e i fratelli Lorenzetti. Per tal modo la pittura aggiunse alla fortunata città novella importanza, ed oggi stesso, sebbene con intendimenti diversi, altri pellegrini da ogni parte vi accorrono, per ammirare le stupende opere da quei valenti create.

Basilica inferiore.

Nella chiesa di sotto dipinse Cimabue molto probabilmente la crociera a mezzodì, e noi crediamo opera di lui la gigantesca figura in campo azzurro

della Madonna seduta col Putto in ricco seggiolone, con ai lati due Angeli per parte, i quali, non senza garbo, si tengono con le mani alle spalliere. Questa pittura vedesi alla destra sulla parete della crociera, fra mezzo alle opere di Giotto e dei suoi scolari.[1] Vicino ad essa trovasi dipinto di prospetto, su fondo azzurro, San Francesco con un libro nelle mani. I caratteri di questo lavoro sono quelli stessi delle opere di Cimabue, ma anch' esso, specialmente nella parte di sotto, è malconcio dal restauro.[2] Nè, a credere siano codesti lavori opera di Cimabue, fa ostacolo il trovarli fra le pitture di Giotto, che fu il più valoroso scolaro di lui, poichè è noto come lo stesso Raffaello volle conservato integro nelle Stanze Vaticane un soffitto dipinto dal suo maestro Perugino. Noi crediamo inoltre, come si è detto nella vita di Giunta, che Cimabue ha dipinto nella chiesa superiore e come racconta il Vasari, dopo di avere dipinto nella chiesa di sotto.[3] Certamente non fu però il solo oltre Giunta a por mano e compiere tutti i dipinti che il Vasari gli attribuisce. Basta a convincersene prendere in accurato esame quelle dipinture, per rendersi accorti della differenza che passa tra l' una e l' altra di esse. Nella chiesa superiore abbiamo un'arte che va man mano progredendo, e rappresenta i conati di più d' una generazione di artisti. Dai lavori di Giunta nella crociera a destra, a quelli dell' altra

Basilica superiore.

[1] È pittura in parte ripassata, e ha quindi alterato e falsato in parte il suo carattere originale. Oltre di ciò, vi fu sovrapposta una brutta cornice a intaglio dorata, la quale copre all' intorno parte del dipinto.

[2] Vasari nel vol. I, pag. 223, vuole che la vôlta messa ad ornato con campi azzurri stellati, e le pareti del *corpo della nave* coi fatti della vita di Nostro Signore e del Santo titolare, siano state dipinte da artisti greci aiutati da Cimabue. Di questa asserzione noi abbiamo già parlato nel precedente Capitolo, nella quale occasione dicemmo inoltre che non credevamo tali dipinti opere di artisti greci, e neppure che Cimabue li avesse aiutati.

[3] Vol. I, pag. 223.

parte di contro si osserva un progresso. Da ciò che ancora rimane delle storie dell'*Apocalisse,* e specialmente della figura del Redentore benedicente, si disse già che il modo di Cimabue, come le forme e il disegno, danno indizio della maniera e dei caratteri stessi, che già abbiamo riscontrati nelle opere di lui. Che se questo lavoro è da meno del mosaico del Duomo di Pisa, gli è perchè la pittura di Assisi, come lo dimostra anche la sua maniera, è stata fatta prima.[1] Così gli Angeli, tanto quelli dipinti in questa storia, quanto gli altri in mezze figure sugli archi della vôlta fra gli ornati della crociera, mostrano egualmente il carattere, il tipo e le forme angolose e pesanti che si riscontrano in Cimabue.[2] Questo carattere apparisce nei dipinti della vôlta nel centro della crociera, ma di essi assai poco può dirsi a cagione del cattivo stato di loro conservazione. Codesta vôlta è ripartita in diagonali con ornamentazione a fogliami, i quali escono da vasi sostenuti da figure. La distribuzione, le tinte accese ed il forte spicco dei colori, oltre la maniera di Cimabue, ricordano ancora quella del mosaicista Iacopo Torriti. Nei quattro campi si vedono seduti sopra fondo dorato, davanti un banco e sovra grandi seggioloni in atteggiamenti diversi, i quattro Evangelisti coi loro simboli. Essi sembrano come ispirati a comporre i Vangeli da Angeli, che scendendo dall'alto posano loro le mani sul capo. Un edifizio posto al basso completa il dipinto. Gli Evangelisti, esili di corpo, con teste grosse e pesanti, ricordano le figure di Cimabue. Gli Angeli per contrario mostransi agili e svelti, e segnano nelle loro movenze un evidente progresso. La pittura, dove non è guasta, ci lascia vedere tinte forti e cupe, le quali staccano bru-

[1] Sappiamo, come a suo luogo si notò, che il mosaico di Pisa fu lavorato fra il 1300 ed il 1302.

[2] Vedi in proposito ciò che si disse innanzi nel Capitolo quinto.

scamente le une vicine alle altre. Il rimanente di questa vôlta, come quella del Coro, è colorata in azzurro e seminata di stelle. Anche l'altra parte della vôlta nel corpo della nave è divisa in quattro campi, che come i precedenti vanno alternandosi con le due vôlte azzurre seminate di stelle e le altre dipinte a figure. L'artista che le eseguiva, mostra uno stile e un sentimento diverso da quello che si riscontra nelle pitture già descritte. Nel campo della vôlta più vicina alla crociera le diagonali formano un ornato, fiancheggiato da un altro uscente da vasi a ricco fogliame su fondo rosso, con frammisti putti scherzosi, amorini e mezze figure di cavalli alati uscenti da fiori. Alla base, nei quattro campi angolari, vedesi di fronte in ognuno sopra fondo dorato un Angelo ad ali spiegate che poggia i piedi sopra un globo, e tiene nella mano sinistra il mondo colla croce nel mezzo, mentre coll'altra mano regge un'asta. Di contro sta pure un Angelo coll'asta in mano, ma col braccio destro per metà sollevato e mostrando la palma. Nel mezzo di ogni campo, entro a un tondo lavorato a ornamenti vari, vedesi sopra fondo dorato una mezza figura. Nel primo e di fronte quella di Cristo con la destra levata per benedire e un rotolo nella sinistra. Ha il capo cinto dell'aureola colla croce, e attorno il cerchio leggesi la scritta: *Iesus Cristus rex gloriae.* Nel secondo la Madonna, con un braccio al seno e l'altro levato con la mano aperta. D'intorno al cerchio la scritta: *Sta Maria mater Dei, ora pro nobis.* Nel terzo havvi San Francesco che mostra le Stimate con la scritta: *Ora pro nobis, ste Francisce.* Nell'ultimo e sempre di fronte, San Giovanni Battista col capo alquanto inclinato, colla sinistra mano al seno, coll'altro braccio per metà sollevato [1] e attorno la

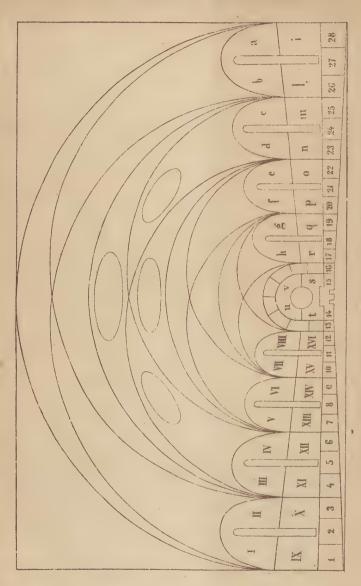
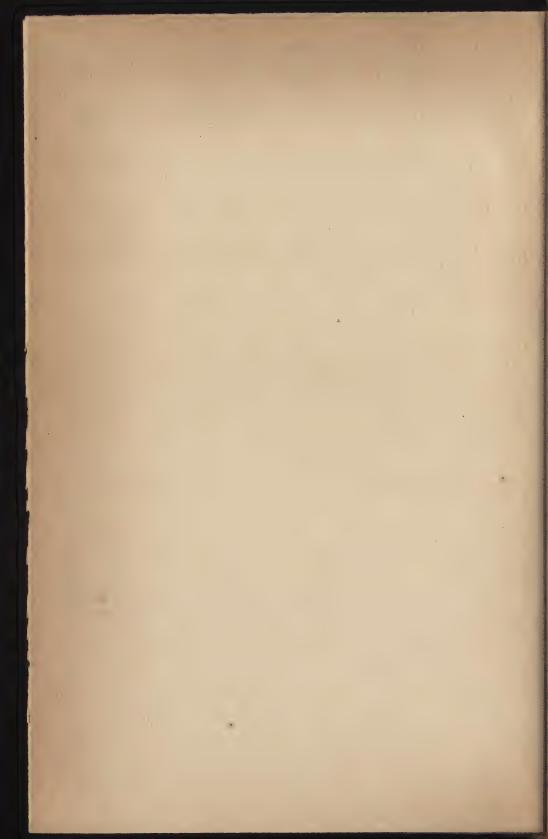
[1] A codesta figura, dal lato sinistro di chi la guarda, per un guasto nella testa manca parte del sopracciglio, porzione della guancia, tutto

scritta: *Ste Iohis Ba .... tista, ora pro nobis.* Quando si confrontino queste figure di Santi e di Angeli con quelle di Cimabue, esse si mostrano da quest' ultime alquanto diverse, vuoi nei caratteri, vuoi nelle forme e nel colorito. Il Salvatore specialmente è più naturale nelle forme come più vero negli occhi, mentre abbiamo veduto Cimabue ricercarne l'espressione nelle lunghe e abbassate palpebre, e nella forma ellittica dell' iride. La Vergine presenta tratti più consimili a quelli delle Madonne di Cimabue, e mostra essa pure forme e proporzioni più regolari. Ha le mani piccole e dita corte, invece delle consuete grosse e lunghe. Si vede che, volendo l'artista correggere le forme primitive e sproporzionate delle precedenti figure, ha finito per cadere nei difetti opposti. Egualmente diverse da quelle di Cimabue, ma di sempre più regolari proporzioni, sono pure le altre figure di Santi e di Angeli, i cui tipi, i caratteri, le forme meno angolose e il più facile piegare delle vesti, come il colorito più forte e le tinte più accese, dimostrano la differenza che corre tra questi e i dipinti di Cimabue. In una parola, vedesi bensì nell' insieme un miglioramento materiale, ma è anche facile di scorgere che codesta è opera d'artista di ben minor talento di Cimabue, e quale, fra gli altri, potrebbe attribuirsi a Filippo Rusuti e a Gaddo Gaddi.

Di mano e di stile alquanto diverso da quello di Cimabue, è pure il dipinto che sta nella vôlta presso la porta maggiore, dove il campo è parimente diviso in quattro scompartimenti per mezzo d' un ornato a fogliami, uscente da vasi e sostenuto da amorini. Sopra fondo dorato sono ritratti i quattro Dottori della Chiesa, vestiti dei loro abiti pontificali e in atteggiamenti di-

l' orecchio, e buona parte dei capelli. La Madonna come gli altri Santi hanno l' aureola.

versi, seduti sopra grandi seggioloni e intesi a spiegare la dottrina loro ai Padri Francescani che stanno di contro. Il primo, San Gregorio, ragiona sotto l'ispirazione dello Spirito Santo che in forma di colomba gli va dettando all'orecchio. Tiene il Santo il braccio sinistro levato, e guarda il Frate che scrive sotto la sua dettatura. Il secondo, Sant' Agostino, con la destra egualmente levata è rivolto al Frate che, mentre intinge la penna nel calamaio, pare si spinga innanzi col corpo in atto di chi presta seria attenzione. San Girolamo vien terzo, e tiene il libro aperto fra le mani, mentre sogguarda al Frate che scrive. Sant'Ambrogio da ultimo, con una mano al petto indica coll'altra il Francescano che sta leggendo. Superiormente a ciascuno di codesti scompartimenti, tra mezzo a nuvoli e in campo azzurro, vedesi la mezza figura del Redentore con le ali. [1] Le proporzioni delle figure sono in questi dipinti più regolari, ma grave sempre e pesante è il modo con cui sono condotte. Nel concetto generale veggonsi tutti i particolari subordinati a norme decorative e convenzionali, grandiose se vuolsi nel loro genere e migliori di quelle che abbiamo vedute nel mosaico di San Clemente a Roma, che furono poi condotte da Iacopo Torriti ad un maggior grado di perfezione nel mosaico di Santa Maria Maggiore, alla decorazione del quale molto rassomiglia questa di Assisi. Inutilmente però si cerca anche in questi dipinti di Assisi, e movimento e vita. Sono lavori, che come i mosaici di quei tempi nulla dicono al cuore. In essi, più che l'artista vero, si manifesta il decoratore, per le ombre arancio-rossastre, per le mezze tinte grigio-verdi, per le luci troppo

[1] Per quanto la conservazione di codesto dipinto possa dirsi nell' insieme abbastanza soddisfacente, esso non va però esente affatto da parziali ritocchi divenuti neri per l' azione del tempo. Il più danneggiato è il manto azzurro del San Girolamo.

CHIESA SUPERIORE DI SAN FRANCESCO IN ASSISI.

chiare e pei tocchi rossi sulle guance e sulle labbra, mentre i larghi contorni rettilineamente segnati e le vesti attillate alle figure, più che alla pittura a colori, mostrano d' appartenere a quella a mosaico.

Nelle parti superiori, ai lati delle finestre lungo le pareti, è rappresentata in due ordini, l'uno sotto all'altro, la storia degli Ebrei dalla Creazione fino a Beniamino; e la vita del Redentore, dalla Annunziazione fino alla Resurrezione. I freschi che rappresentano i due soggetti coll'Ascensione di Cristo e la Discesa dello Spirito Santo, si vedono sulla terza parete sopra la porta maggiore.

I pittori che condussero queste storie, mostransi nel comporre fedeli alle forme loro tramandate, ma non in maniera servile. In alcune parti fecero meglio, in altre peggio; spesso aggruppano più abilmente le figure, e sanno dar loro più che in passato e in proporzioni più esatte un migliore atteggiamento e una certa espressione di quiete non prima raggiunta. Ma per contrario non è raro il caso che essi pure esagerino l'azione, pecchino di troppa negligenza nel nudo, e contraffacciano i lineamenti. Nel disegno e nella condotta non si levano generalmente fuor del comune. Non è adunque tanto pel loro merito intrinseco che noi ce ne occupiamo così minutamente, quanto perchè essi ci servono di aiuto e di misura per progredire gradatamente e con fondamento di confronti nelle nostre ricerche. Questi poi come sono in alcune parti guasti, così non possono, come sarebbe desiderabile, neppur sempre prestarsi a siffatto studio comparativo. [1]

I. Fra i soggetti del Vecchio Testamento abbiamo per primo la Creazione del mondo. Nell'alto e di fronte, entro un cerchio formato da Serafini e Cherubini, trovasi la mezza figura di Dio, il quale con le braccia distese e la

[1] Vedasi per ciò la tabella geometrica che a maggior chiarezza aggiungiamo.

mano destra rivolta in giù sta per mandare sulla terra una figura d' uomo. Questi, che è nudo e gli cade dalle spalle un manto, vedesi, mentre è rivolto al suo Creatore, scendere circonfuso dai raggi entro una mandorla. Sotto il cerchio e nel mezzo mirasi tra raggi una colomba o lo Spirito di Dio, che sorvola sulle cose create. Ai lati in un tondo un busto virile; nell' altro tondo manca il colore, e forse qui intese l' artista di rappresentare il sole e la luna. Più in basso si scorgono tracce di terra con animali e di acqua con pesci.[1]

II. Nel secondo, Dio seduto sul globo è rivolto ad Adamo che gli sta davanti mezzo sollevato, appoggiandosi sul braccio destro, mentre tiene l'altro levato, con una gamba alquanto piegata come in atteggiamento di elevarsi.[2] Nella grossezza dell'arco vedonsi tra l'ornato tredici mezze figure di Sante, delle quali sei sono in discreta condizione.

III. Nel terzo vedesi la Creazione di Eva. Iddio sempre seduto sul globo è colla parte superiore della persona rivolto verso Adamo, che dorme disteso per terra col capo sostenuto dalla mano del braccio sinistro, sul quale appoggia l'altro in atto di abbandono. Iddio lo benedice, e quasi al suo comando scorgesi Eva sorgere al fianco del dormiente, con le braccia e il capo levati verso il suo Creatore. Pittura questa meno danneggiata delle altre due ora descritte.

IV. Il quarto soggetto ritrae la Tentazione nel Paradiso

[1] Manca, alla destra di chi guarda, un gran pezzo d'intonaco a partire dall'alto fino sotto al dipinto, e necessariamente anche la pittura compreso il braccio sinistro dell' Eterno. Di più, noi diremo una volta per sempre, che i fondi e gli accessorii di tutti i dipinti sono le parti che, come di consueto, hanno sofferto di più.

[2] Anche in questo manca nel mezzo del quadro un gran pezzo d'intonaco; le gambe dell' Adamo ne restarono guaste e il colore è sif fattamente scomparso, che non si distinguono bene le forme.

terrestre e di esso altro non rimane che la figura di Adamo ritto in piedi, veduto di fronte vicino all'albero della Scienza del bene e del male, di cui non resta che una porzione del tronco, qualche vestigio del Serpente che vi sta attortigliato e che colla testa in forma umana è rivolto dalla parte che doveva essere occupata da Eva. [1] Nell'arco vedonsi tra l'ornato dodici mezze figure, delle quali tre sono in condizione discreta.

V. Nel quinto abbiamo l'Angelo a braccia distese, il quale, facendo un gran passo e tenendo una mano sul braccio di Adamo, appoggia l'altra alla spalla di Eva che si rivolta a guardarlo, mentre è cacciata dal Paradiso terrestre, del quale non restano che alcune tracce d'alberi. Anche questo va contato fra i dipinti meno guasti.

VI. Il sesto manca della pittura. Nell'arco vicino però si vedono tredici mezze figure di Santi, per la più parte guaste, mancandovi inoltre buona parte dell'intonaco.

VII e VIII. Anche nel settimo e nell'ottavo manca la pittura, mentre nell'arco vedonsi nove mezze figure di Santi, delle quali tre in condizione soddisfacente.

IX. Ritornando indietro vedesi, sotto il primo dipinto, rappresentata nel nono soggetto la Fabbricazione dell'Arca di Noè. Sta questi alla sinistra di chi guarda, ritto in piedi e colle braccia levate rivolto al Cielo, da dove esce fuori d'un'elissi la mano dell'Eterno. Nel mezzo, lo stesso Patriarca seduto e con la destra levata osserva due persone che stanno segando una grossa trave, mentre vicino si scorge una figura inginocchiata che impugna con la destra una mazzuola in atto di battere sopra una tavola, sulla quale tiene l'altra mano col braccio proteso ad arco. [2]

[1] Oltre il mancare a codesto dipinto più della metà del colore, è pur caduta una parte dell'intonaco.

[2] Un gran pezzo d'intonaco manca nell'angolo superiore alla sinistra di chi guarda, e manca di gran parte del colore del fondo.

X. Il decimo è interamente perduto.

XI. L'undecimo rappresenta il Sacrificio d'Isacco. Vedesi nel mezzo il Patriarca, con un piede appoggiato alla base dell'ara, e la mano sinistra sul capo del figliuolo che giace sull'ara stessa inginocchiato, con le braccia legate dietro le spalle. Con l'altra mano sollevata impugna la spada in atto di vibrare il colpo, e mentre guarda il Cielo, è fermato dal comando divino, certamente raffigurato nella mano dell'Eterno che vedesi sporgere dall'alto. [1]

XII. Del dodicesimo non restano che pochi avanzi della figura del Patriarca in ginocchio, e di quelle dei tre Angeli che gli stanno ritti dinanzi.

XIII. Nel tredicesimo è ritratta la frode da Giacobbe consumata a danno del fratello, per farsi credere dal padre il peloso Esaù. Sotto l'alcova vedesi nel letto il Patriarca, che colla mano sinistra distesa palpa quella del figlio Giacobbe coperta di pelle di capretto. Questi gli sta davanti, tenendo con l'altra mano il piatto della pattuita vivanda. Nel mezzo una donna, probabilmente la madre Rachele, la quale rivolta verso Isacco lo sta spiando, mentre colla mano levata sostiene la tenda. [2]

XIV. Nel decimoquarto è rappresentato Esaù che muove frettoloso col piatto delle lenti fra mano verso il padre, cui sembra manifestare l'inganno tesogli dalla madre e dal fratello. Il Patriarca, in atteggiamento di chi ascolta, vedesi per metà sollevato sul letto e col braccio disteso verso il figlio Esaù. Dietro, e di fronte, scorgesi la madre con un vaso fra le mani, la quale guarda il Pa-

[1] Codesta mano manca, come manca una gran parte del fondo, tranne pochi avanzi di cose che scorgonsi a sinistra di chi guarda.

[2] La figura del Patriarca manca in gran parte del suo colore, tranne la mano, colla quale palpeggia quella del figlio. Danneggiate sono pure le altre figure e ad intervalli il fondo.

triarca, e più lontano un'altra figura, forse Giacobbe, in atto di partire.[1]

XV. Nel decimoquinto è rappresentato Giuseppe, quando è tolto dalla cisterna. Di codesto dipinto non vedesi che pochi avanzi della figura di Giuseppe, immerso per metà nella cisterna, e tenuto per un braccio da uno dei fratelli. Della figura di questo ben poco rimane, e anche dell'altra a questa vicina, non tenendo conto delle poche tracce del colore del fondo con montagne ed animali. Dal lato opposto si osserva la porzione d'una figura che tiene sollevato fra le mani un panno, forse la veste di Giuseppe, dai fratelli mostrata al padre.[2]

XVI. L'ultimo di questa serie rappresenta l'artifizio adoperato da Giuseppe per farsi conoscere dai fratelli, cioè il rinvenimento della coppa nel sacco di Beniamino. Nell'angolo, alla destra di chi guarda, è seduto in trono Giuseppe, e davanti ad esso in ginocchio stanno a mani giunte i fratelli in atto supplichevole; dietro di loro si fa innanzi di profilo una figura che mostra a Giuseppe la coppa tenuta nella destra levata, mentre coll' altra mano gli indica i fratelli.[3]

a) Nella parete di contro abbiamo nella parte superiore l'Annunziazione, dove l'Angelo ritto in piedi colla destra levata, ad ali spiegate e in atto di dire alla Vergine il lieto vaticinio, e questa ritta in piedi vicina al seggio sogguarda l'Angelo, tenendo una mano al seno e l'altra abbassata col libro.[4]

[1] A questa ultima figura manca la testa ed il collo; danneggiata è pure la testa del Patriarca e qua e là manca in altri luoghi il colore. Oltre ciò è caduto un pezzo d'intonaco, onde manca una parte della spalla sinistra della figura di donna.

[2] Manca nel mezzo della parte di sopra, e di sotto nell'angolo a sinistra, gran parte dell'intonaco.

[3] La figura di Giuseppe e quelle dei fratelli han perduto gran parte del colore, e qui pure è caduta una buona porzione dell' intonaco.

[4] Manca in gran parte del colore e anche dell' intonaco.

b) Qui era forse rappresentato l'incontro della Vergine Maria con Santa Elisabetta; ma se ne togli la porzione di due teste, l'una di uomo e l'altra di donna, manca tutto il rimanente del dipinto. Nella grossezza dell'arco vedonsi ancora nove mezze figure di Santi, delle quali cinque in condizione discreta.

c) L'Adorazione de' pastori. Nel mezzo vedesi la Vergine giacente sovra un panno e appoggiata a una rupe, dentro la quale vedesi il Figliuoletto in culla e a lui vicino l'asino ed il bue. Da un lato, sul davanti a sinistra di chi guarda, sta Giuseppe seduto e pensieroso, colla testa appoggiata ad una mano; dall'altro lato i Pastori che guardano ai due Angeli, i quali da sopra della rupe annunciano ad essi il sospirato evento. Sopra di questi veggonsi altri due Angeli, quasi librati a volo con un cartello in mano e rivolti verso il Cielo in atto di cantare.

d) Nel dipinto dell' Adorazione dei Re Magi rimangono tracce della figura della Madonna e pochi indizi dei Magi; il rimanente del colore manca. Delle quindici mezze figure di Santi dipinti nella grossezza dell' arco se ne vedono dieci.

e) È qui raffigurata la Presentazione al tempio. Sul davanti, alla sinistra di chi guarda, Simeone tiene tra le braccia il Bambino, e la Madonna gli sta innanzi dal lato opposto con le braccia e le mani tese. Queste figure mancano in gran parte del loro colore. Ai lati del Tabernacolo havvi la Profetessa, della quale non restano che scarse vestigia del colore della testa, e dall' altro lato Giuseppe, che è pure una figura in gran parte perduta. Poche tracce rimangono anche del Tabernacolo e del colore del fondo.

f) Della Fuga in Egitto altro non vedesi che la metà della parte posteriore della giumenta, e dietro questa una porzione della figura di Giuseppe. Il rimanente della pit-

tura è scomparso insieme coll'intonaco. Delle quattordici mezze figure di Santi dipinte nella grossezza dell' arco vedonsi sole tre conservate.

g) Dalle poche tracce rimaste si direbbe essere qui stato dipinto Gesù fanciullo disputante fra i Dottori.

h) Nel Battesimo di Cristo vedesi nel mezzo e di fronte il Redentore coi piedi nell'acqua e una colomba che gli aleggia sopra; alla sua sinistra e sulla riva, Giovanni Battista che stendendo il braccio gli versa l'acqua sul capo. Dall' altra parte della riva due Angeli che aspettano, tenendo sulle loro braccia gli abiti del Redentore.[1] Nella grossezza dell' arco vi sono nove mezze figure di Sante, delle quali tre sono ancora conservate.

i) Anche da questo lato, ritornando indietro, abbiamo sotto l'Annunziazione il soggetto delle Nozze di Canaan in Galilea, che è una pittura in gran parte mancante. Nel mezzo della tavola stanno gli sposi riccamente vestiti alla foggia orientale. Alla destra della sposa rimangono poche tracce della Madonna, la quale dovea essere rivolta a Nostro Signore seduto in capo della tavola, e del quale non resta che una porzione del contorno esterno della figura, e pochi altri avanzi del colore. Dall'altro lato non vedesi che il braccio destro d' una figura che tiene sollevata una coppa, e alcuni resti del colorito d' un' altra vicina. Sul davanti e nel mezzo un servo, in atto di versare acqua da un vaso che ha sulle spalle, in una delle anfore collocate sul pavimento; e un secondo che, mentre versa del vino in un'altra anfora, si gira col capo a guardare Cristo. Un altro tenendo fra mani un

[1] Della figura specialmente del Cristo, alla parte superiore del San Giovanni e a quella inferiore degli Angeli, manca gran parte del colore, nè il rimanente è in buono stato di conservazione; oltre di ciò sul davanti è caduto anche un pezzo d' intonaco.

vaso ed una tazza s' avvia verso i commensali, mentre un quarto si avvicina loro con le vivande.[1]

l) Questo quadro manca interamente.

m) In questo, che è dei meno danneggiati, si ritrae la Cattura di Cristo avvenuta sul Monte Tabor. La gigantesca figura del Redentore campeggia diritta di fronte nel mezzo del quadro. Giuda lo abbraccia, e mentre il Redentore tiene nella sinistra un rotolo, indica coll' altra mano Pietro, che curvo da un lato sopra Malco è in atto di tagliargli l'orecchio, mentre sollevando il capo guarda Cristo.

n) Anche di questo quadro manca interamente la pittura.

o) Nel mezzo del quadro vedesi Cristo che porta sulle spalle la pesante croce, mentre s' avvia al Calvario preceduto e circondato dalle guardie e seguìto dalle tre Marie.[2]

p) Della Crocifissione non resta più che una parte.[3]

q) Qui è rappresentato Cristo morto, raccolto dall' affettuosa pietà della Madre. Come di consueto, la

[1] Le figure, i vasi, il fondo riccamente addobbato con tappeti, mancano in parte del colore, e quello della tavola e delle stoviglie è annerito.

[2] Manca l' intonaco presso alle spalle del Cristo, e per codesto guasto riman mutilata una parte delle Marie e delle altre figure. Il colore rimasto è in parte scolorato, come lo è quello della figura del Cristo, e dei due guerrieri che lo precedono, mentre di tutto il rimanente del dipinto non si vede (da questo lato) che poche tracce del colore di alcune lance di forma diversa. Di più, sì nel mezzo del quadro come alla destra di chi guarda, mancano due pezzi d' intonaco, e il colore rimasto dell' azzurro del cielo è in parte guasto.

[3] Al Cristo manca parte del torace, quasi tutto il braccio destro, la gamba, mentre la sinistra manca da sotto il ginocchio fino quasi ai malleoli; nè può dirsi in buona condizione il rimanente della figura. Dei due Angeli che rimangono alla sinistra, quello più vicino alla croce è il più danneggiato. Sotto, rimane una parte della figura di Giovanni, di una delle Marie, e fra queste, poche tracce d'una terza figura. Dall' altro lato non si vedono che gli indizi di tre aureole.

figura del Cristo è di maggiori proporzioni delle altre. Esso sta sul davanti, nel mezzo del quadro, in parte disteso per terra ed in parte adagiato nel grembo della Madre che inginocchiata lo abbraccia, e cerca di trarselo più vicino piegandosi ansiosa su di lui per riguardarlo. Vicino a lei e nel mezzo del quadro sta inginocchiato Giovanni, il quale sollevando d'alcun poco il braccio sinistro del Cristo gli bacia la mano, stringendola nelle proprie. Vedesi di profilo la Maddalena inginocchiata e in atto di baciare a Cristo il piede, che tiene alquanto sollevato nelle sue mani. La seconda delle Marie posta tra Giovanni e la Madre, con un ginocchio a terra e appoggiando sull' altro il gomito del suo braccio destro, si regge colla mano la testa alcun poco inclinata in atto di mestizia. La terza anche inginocchiata vedesi presso la testa del Cristo. Lì vicino stanno due figure di donna, che in mesto atteggiamento sporgonsi innanzi per guardare. Dall' altro lato, presso alla Maddalena, vedonsi due figure ritte in piedi, forse Nicodemo d' Arimatea col compagno, il primo dei quali contempla mesto a mani giunte la dolorosa scena, mentre l' altro fa atto di volergli parlare. Sul fondo si scorge una rupe e nel mezzo del quadro due figure di donna, delle quali quella che precede, accenna con una mano la salma divina, mentre col capo alquanto girato alla sinistra sembra rispondere alla domanda della sua vicina. Di sopra quattro Angeli librati a volo in atto di scendere, diversamente composti a dolore; il terzo di essi colle braccia distese accenna alla salma del Redentore, mentre volge il capo al suo vicino. [1]

[1] Meno il terzo, gli Angeli mancano quasi interamente del loro colore. Del Cristo la parte più guasta è il collo e la testa coll' aureola. Anche le altre figure mancano in parte del loro colore; ma più specialmente quella dipinta nell' angolo a sinistra di chi guarda e le altre due

r) Vedesi qui dipinto il Sepolcro, sul quale stanno seduti due Angeli. Il primo col capo rivolto alle Marie che a lui si avvicinano, accenna colla destra alla vuota sepoltura, e tiene nell'altra mano un bastone. Per terra distese in atteggiamenti diversi vedonsi quattro guardie che dormono. [1]

Queste due pareti finiscono con sedici figure di Santi, di Sante e di Martiri, vedute di fronte con la palma, col libro od altro nelle mani, dipinte a due a due le une sopra le altre nella grossezza del grande arco e collocate sotto archi finti sostenuti da colonnette. [2]

s) Sulla terza parete a destra, attorno al grande finestrone rotondo, è dipinta l'Ascensione di Cristo, la

che le sono vicine. Scolorite in alcune parti sono anche le due figure dipinte in piedi nel mezzo. La stessa osservazione può farsi alle figure dei Discepoli, dei quali il primo, per essere caduto l'intonaco, manca del capo con tutta l'aureola e del collo; il secondo ha scolorita la testa e il collo. L'azzurro del cielo ha pure sofferto danni, e alcuni altri pezzi d'intonaco sono caduti.

[1] Manca l'intonaco nella parte superiore del dipinto, ed è quindi scomparsa più della metà della figura dell'Angelo collocato alla destra di chi guarda. Oltre a mancare in parte del colore, la prima delle Marie manca della testa e del collo, e dal lato destro, di parte della figura, meno la mano e una porzione del vaso. Della seconda manca tutta la faccia fino all'altezza degli occhi, e l'ultima per essere caduto l'intonaco manca della testa e del collo. In questi luoghi vedesi parte del disegno tracciato col pennello sull'arricciato del muro a tinta rossiccia, servendo ora quasi a completare le figure, come per loro governo usavano nel lavoro quei vecchi maestri.

[2] Delle figure che, entrati in chiesa, trovansi alla destra, manca intera la prima del Santo, e parte del colore di quella vicina; manca affatto la terza, e la parte di sotto della quarta, della quale è alterato anche il colore della testa. Dall'altro lato, di contro, vedesi ritoccata la sottoveste rossa della prima figura, e del colore del manto non rimane che la sua preparazione bigiastra, mentre in parte è guasta anche la testa della sua compagna. Della terza figura, per esser caduto un pezzo d'intonaco, manca tutta la testa con parte della spalla destra, e porzione della finta architettura; nè il colore rimasto è in buona condizione. Manca pure insieme colla finta architettura anche la parte inferiore della figura che vi sta sopra. Della sesta figura il colore della testa è annerito. Altri guasti, ma di minor conto, si riscontrano qua e là nelle altre figure.

cui figura, sostenuta dalle nuvole, vedesi di profilo e col capo sollevato verso il cielo, colle braccia e le mani tese, è in atto di toccare il Paradiso rappresentato da tre cerchi variopinti. Sotto, in aperta campagna, stanno in atteggiamenti diversi gli Apostoli e due Angeli nel mezzo. [1]

t) Nell' ultima composizione è rappresentata la Discesa dello Spirito Santo. Seduti in una sala stanno con Maria gli Apostoli; dall' alto vedesi la colomba che li irradia della sua luce. [2] Sopra queste due storie, vedesi in un tondo il busto di San Pietro, e in un altro quello di San Paolo in campo azzurro. Nella grossezza dell' arco che gira attorno alla parete, sonvi dodici mezze figure di Sante, delle quali sette soltanto in buona condizione e le altre non intere.

Per quanto codesti dipinti, tutti inspirati dalle storie e dalle leggende del Vecchio e del Nuovo Testamento, si trovino, come si è dimostrato, nella più deplorabile condizione, pur tuttavia presi nel loro complesso e attentamente studiati, possono sempre fornire materia bastevole per dare un giudizio di quello che originariamente

[1] Manca nel mezzo, per quanto è largo il dipinto, gran parte dell' intonaco, di modo che d' un Angelo non è rimasta se non la parte superiore della persona, e ancor questa manca in parte del colore, non avendo del resto che le sole tracce di metà della testa e d' una delle ali. Mutilati in parte, nel mezzo della persona, sono più o meno gli Apostoli dipinti alla destra di chi guarda, mentre dall' altro lato rimangono solo pochi indizi d' uno degli altri Apostoli. Nè ciò che è rimasto si può dire in buono stato di conservazione, perchè anche il colore è alterato dai ritocchi. Prendiamo occasione per aggiungere che da parziali ritocchi non vanno esenti tanto le storie del Vecchio, quanto quelle del Nuovo Testamento.

[2] Essendo nel mezzo caduto l' intonaco, ne viene che le figure voltate col dorso, tranne l' ultima a sinistra di chi guarda, mancano delle teste, del collo e taluna anche delle spalle. Quelle dipinte di faccia sono pure più o meno mancanti del loro colore, e talune quasi del tutto perdute. Oltre di che, quanto rimane è più o meno deperito, nè il quadro è esente da parziali ritocchi, come si notò negli altri di questa serie.

doveano essere. Passandoli in esame noi vediamo come la Creazione del mondo, pel modo come è rappresentata, varia di ben poco da quello già in uso in quei tempi. Così, per esempio, vediamo che il concetto rassomiglia a quello dei mosaici del Battistero di San Giovanni in Firenze, mentre entrambi differenziano da quello dei mosaici di Monreale in ciò, che in Monreale la composizione è distribuita in più quadri successivi, mentre ad Assisi come a Firenze essa è tutta compresa in uno solo. In Assisi la figura dell' Eterno, racchiusa in un cerchio d' Angeli, pel carattere, pel tipo e per le proporzioni si avvicina più a quella di Monreale che non a quella di Firenze. E inoltre notiamo nel quadro di Assisi, come la figura ignuda che chiusa entro una mandorla manda raggi e scende dal cielo, ricorda in tutto le forme classiche antiche. Nella creazione di Adamo e di Eva, ma specialmente in quest' ultima, le figure non mancano di buoni movimenti e di ragionevoli proporzioni. E per quei tempi merita certamente considerazione il modo, col quale sono fra loro raggruppate le figure. Confrontando, per esempio, codesta composizione di Assisi con quella di Monreale, è certo che nella prima si riscontra un miglioramento quanto al concetto e al modo di tradurlo in atto. Il raffigurare Iddio seduto sovra un globo era usanza di quei tempi, e ce lo dimostra tra gli altri quello dipinto a Sant' Angelo *in Formis* presso Capua. Mentre però a Monreale Iddio è rivolto verso Adamo col braccio sollevato in atto di comando, ad Assisi, oltre avere migliori proporzioni, ha anche posa più tranquilla e conveniente. Solo guardandolo sembra dar vita ad Adamo con un semplice atto di volontà e senza il concorso d' alcuno sforzo fisico. In quello di Monreale anche la figura di Adamo è inferiore per le proporzioni a quella d' Assisi, nè è come questo disteso in terra con suffi-

ciente naturalezza, ma è invece seduto sopra un rialzo di terreno in atteggiamento troppo libero e licenzioso per trovarsi innanzi al suo Creatore. La creazione di Eva, che può dirsi quasi affatto simile a quella di Monreale, mostra in Assisi un miglioramento nella composizione, nelle proporzioni e nel movimento delle figure. Brutta invece è la figura d'Adamo nella quarta storia del frutto proibito, pel suo aspetto grave e pesante, per la testa grossa, le forme difettose, e la sua posa dura e stecchita. Non è certamente bella la figura dell'Angelo nella composizione quinta, e assai volgare è il modo con cui ponendo le mani sulle figure di Adamo e di Eva li caccia dal Paradiso. Brutte egualmente e difettose sono le forme di Adamo per la sua testa grossa, pel suo largo, grave e pesante torace, cui fan disgustoso riscontro gambe magre e stecchite, e brutte articolazioni che rendono così poco felice il suo movimento. Meno difettosa per le forme e più ragionevole nel movimento è la figura della donna, la quale, mentre è scacciata, si rivolge col capo per guardare l'Angelo. Questa composizione presenta presso a poco gli stessi caratteri e i medesimi difetti che si osservano in soggetti consimili dell'istessa epoca, e stanno ad esempio Sant'Angelo *in Formis* e Monreale. In Assisi questo soggetto è forse rappresentato in modo più volgare, ma non si può sconoscere dall'insieme che esso è l'opera d'un pittore dotato di un più forte sentire e più studioso delle forme. Nel nono dipinto, che è la costruzione dell'Arca, le figure che lavorano sono di proporzioni ragionevoli, e pei loro caratteri e movimenti ricordano quelle che nello stesso soggetto vedonsi a Monreale. Ma, come si notò nel precedente soggetto, riscontrasi in questo d'Assisi maggiore studio del vero unito a maggiore naturalezza delle movenze, mentre è spiacevole sì per il tipo, come per il movimento duro e stecchito, la figura

del Patriarca, cui la mano dell' Eterno sporgente dal cielo comanda di fabbricare l' Arca. Anche il decimo dipinto, il Sacrifizio d' Isacco, non è delle migliori composizioni. L' atteggiamento del Patriarca che sta per vibrare il colpo ha troppo del violento, le linee sono dure e angolose, i tipi ed i caratteri sentono dei difetti già notati nell' altro quadro. Pure l' azione ha più del drammatico che non in quella consimile del mosaico di Monreale, dove il Patriarca, con un coltello in mano, sta per scannare il figlio adagiato sull' ara. In Assisi la figura d' Isacco è assai manierata e di forme e di tipo ancora più spiacente. Nel dipinto tredicesimo, dove il cieco Patriarca è ingannato dalla moglie Rachele che gli presenta invece di Esaù l' altro figlio Giacobbe coperto della pelle di capretto, e nel dipinto che segue, dove Esaù scopre al padre il sofferto disinganno, è assai naturale e tutto proprio di un cieco il movimento che egli fa verso il figlio. Codeste due composizioni sono migliori delle altre, perchè si riscontrano applicate in esse massime e precetti che ricordano l' arte classica, dalla quale sembrano inspirate.

Trascorrendo ora a discorrere delle storie del Nuovo Testamento, non è fuor di luogo dichiarare che, se codesti dipinti quantunque confrontati con gli altri di quei tempi accennano a progresso, pure non si allontanano dal concetto tradizionale. L' Annunziazione, per esempio, ricorda assai quella a Monreale e altre del tempo, come abbiamo veduto nelle storie dipinte ai lati delle Crocifissioni poco innanzi ricordate. L' Adorazione dei Pastori, che è il migliore dipinto di questa serie, non si scosta gran fatto dal modo tradizionale, che da pochi e brevi mutamenti in fuori continuò per tutto quel secolo, come lo provano i mosaici di Santa Maria Maggiore e quelli di Santa Maria in Trastevere a Roma.

Nel dipinto d' Assisi manca l' episodio delle donne che lavano il Bambino, che vedesi invece nei mosaici di Roma, in quello di Monreale, nelle miniature dei Codici vaticani,[1] in Pisa sul pulpito di Nicola, e in tutte le pitture in fine, così a colori come a mosaico, e nelle sculture eseguite a quei tempi sullo stesso argomento. Noi pensiamo che l' omissione di quel gruppo in Assisi, anzi che a povertà di concetto, debbasi piuttosto attribuire alla scarsezza dello spazio, e alla forma oblunga della mezza parete attorno alla finestra, sulla quale il pittore ha dovuto distribuire con giusto ordine ed equilibrio le figure della sua composizione. Da quanto resta della composizione del Battesimo, noi la vediamo meglio rappresentata e con maggiore naturalezza distribuite le figure in Assisi che non in Monreale e nel Battisterio parmense. Questa d' Assisi è quasi la stessa composizione da noi osservata nei mosaici di Ravenna e nelle pitture del Fonte battesimale nella catacomba di San Ponziano a Roma. Ma in Assisi assume una forma tutta cristiana, e quale, meno poche varianti, noi vediamo adottata da tutti gli artefici di quei tempi e dallo stesso Giotto e suoi seguaci, come ne sono prova anche le porte di bronzo del Battistero di San Giovanni in Firenze. Nella danneggiata pittura delle Nozze di Canaan è da osservare la classica forma delle anfore e dei vasi, per la quale si vede come il pittore abbia fedelmente copiato l' antico. Meno poche modificazioni, la Cattura di Cristo, come composizione, somiglia a quella che già abbiamo esaminata tra le storie dipinte ai lati della Crocifissione, come, ad esempio, in quella di Santa Marta di Pisa e in altre consimili di quell' età. Una riprova l' abbiamo nel mosaico di Monreale, e nel dipinto a Sant' Angelo *in Formis,* senza tener conto

[1] Segnati coi numeri 1613 e 1643.

delle miniature che abbiamo in un codice del Vaticano del secolo dodicesimo.[1] Nel dipinto di Assisi la rappresentazione è però più animata, e meglio raggruppata attorno al Redentore la schiera dei manigoldi e dei curiosi. Il Redentore, quantunque più delle altre figure alto della persona e grave nell'atteggiamento, pure non presenta il carattere, il tipo e le forme così spiacenti all'occhio, come di solito riescono quelle che si vedono di quell'epoca. Nell'andata al Calvario la figura di Cristo e il suo ignobile atteggiamento dimostrano troppo la fatica che ei deve durare, sostenendo alta da terra sulle spalle la smisurata croce, della quale è gravato. Nel fresco che subito succede, vedesi pendere dalla croce il Redentore nella stessa maniera contorta, come si è osservato nelle precedenti Crocifissioni, nè mostra miglioramenti così pel carattere come pel tipo e per le forme, in confronto di quelli dipinti dal Giunta, dal Margaritone e da altri di quel tempo. In questa composizione i pittori di quell'epoca si mostrano inferiori ai loro stessi predecessori, poichè, volendo rappresentare Cristo confitto e morto in croce, caddero in un brutto, anzi in un deforme realismo, in una grande scorrettezza ed esagerazione di forme. Così gli Angeli che volano ai lati della croce, paiono bensì compresi da forte dolore, ma i loro caratteri sono volgari, violenti i loro movimenti ed esagerata la loro espressione. La Pietà invece è una delle composizioni meglio ordinate e nella quale riscontrasi più armonia nei gruppi, e un vero miglioramento sulle precedenti. Basta a persuadersene por mente, per quello che è rimasto, alla consimile nella chiesa di sotto in Assisi, a quella nel Camposanto pisano ai lati della Crocifissione e ad altre consimili da noi ricordate. Una riprova l'abbiamo ancora

[1] È riprodotto nel D'Agincourt, tav. LVII.

nelle miniature dei codici, fra cui quella d'uno poco innanzi citato del Vaticano, dove nel gruppo principale, come nel dipinto d'Assisi, vedesi Cristo morto e disteso per terra, sollevato in parte e abbracciato dalla Madre in compagnia di San Giovanni, il quale in ambedue le composizioni bacia a Cristo la mano. Questa composizione, benchè non vada esente dalle imperfezioni proprie del tempo, in ispecial modo per la pesantezza della colossale figura del Cristo, sta però a dimostrare la transizione fra le composizioni fatte prima e in quel tempo sullo stesso soggetto, e quella che più tardi vedremo eseguita da Giotto nella Cappella degli Scrovegni in Padova, dove è stata da lui portata a una forma così perfetta, che, come tutte le opere di quel grande maestro, essa servì di tipo e di modello agli artisti che lo seguirono. Da quel che rimane del fresco rappresentante le Marie al Sepolcro, scorgesi facilmente come questo soggetto fosse uno dei migliori, e intorno a lui possono farsi le stesse osservazioni già svolte nel precedente soggetto. E siffatto giudizio torna ancor meglio confermato, quando si confronti questo dipinto con quello che vedesi ai lati delle Crocifissioni nelle storie della Passione già ricordate, e dovunque c'incontriamo con pitture di quei tempi, come ne abbiamo esempio nelle pareti della chiesa a Sant'Angelo *in Formis* e nei mosaici di Monreale. Degli Angeli, la figura di quello che accenna alle Marie il sepolcro vuoto e le Marie stesse, possono dirsi ripetizioni, tanto sono eguali nel concetto e nel modo come è svolto, che è quasi identico a quello che più tardi osserviamo nelle pitture di Giotto. Anche le due ultime storie, la Discesa dello Spirito Santo, cioè, e l'Ascensione di Cristo al cielo, mostrano sulle precedenti un notevole miglioramento, come può vedersi nei mosaici e nei dipinti più volte menzionati ai lati delle Crocifissioni, e nelle pergamene

di quell'epoca. I dipinti di Assisi aspettano, per così dire, l'ispirazione di Giotto, per ricevere da lui quella forma più perfetta che divenne poi tipica per tutto il secolo decimoquarto.

A questo proposito ci piace di riportare il giudizio che di cotali dipinti dà il Vasari con le seguenti parole: « La qual'opera veramente grandissima e ricca e benis-
» simo condotta dovette, per mio giudizio, fare in quei
» tempi stupire il mondo, essendo massimamente stata la
» pittura tanto tempo in tanta cecità, ed a me che l'anno
» 1563 la rividi, parve bellissima, pensando come in tante
» tenebre potesse veder Cimabue tanto lume. »[1] Però a noi sembra, che se quello storico avesse meglio confrontate le pitture della crociera, quelle cioè nelle quali si riscontra la maniera e i caratteri di Cimabue, con quelle della vôlta e delle pareti del corpo della chiesa, da noi forse troppo prolissamente descritte, si sarebbe accorto come fra le une e le altre vedesi una transizione di maniera animata da un nuovo sentimento, che è il progresso da noi indicato. Osservasi, cioè, in quest'opera, da prima i caratteri del Cimabue e poscia quelli degli imitatori della sua maniera. Come lavoro d'esecuzione è però più rozzo e scadente, quantunque, inteso come movimento storico dell'arte e preso complessivamente, esso rappresenti un progresso materiale. Nelle storie tolte al Vecchio Testamento si continua, è vero, benchè non senza qualche pesantezza nei caratteri, il modo robusto e severo della scuola fiorentina, a capo della quale sta come maestro Cimabue. Ma evidentemente si scorge in esse un miglioramento, per quello che riguarda il procedimento sintetico del concetto, il raggruppamento delle figure e i loro movimenti.

In una parola, noi vediamo in esse più che nelle pre-

[1] Vedi Vasari, vol. I, pag. 224.

cedenti meglio applicati i buoni principii dell' arte. Il Vasari, dopo averle tutte attribuite al Cimabue, concluse col dire che, « finite queste opere, ei mise mano a dipin-
» gere le facciate di sotto, e vi fece alcune cose; ma,
» essendo a Firenze da alcune sue bisogne chiamato,
» non seguitò altramente il lavoro; ma lo finì, come a
» suo luogo si dirà, Giotto molti anni dopo. »[1] Pigliando però ad esame anco codesta serie di dipinti rappresentanti i fatti della vita di San Francesco, si ravvisa in alcuni di essi la maniera stessa di quelli della parte superiore, rappresentanti le storie del Testamento Vecchio, e dei dipinti della vôlta, nei quali non vediamo la mano di Cimabue, ma bensì quella dei suoi seguaci che forse li eseguirono sui disegni di lui. Basta infatti di porvi attenzione per convincersi che, meno il primo, quelli fra i ventotto dipinti che rappresentano le prime storie di San Francesco, sono i più rozzi e i più grossolanamente condotti, e in generale poco migliori di quelli rappresentanti le storie del Testamento Vecchio e della pittura sul grande arco della vôlta coi Dottori della Chiesa, i Santi e le Sante. Man mano invece che si va innanzi, la composizione va pigliando ognor più forma migliore, le figure meglio raggruppate acquistano movimento, vita maggiore e una individualità più spiccata fino a manifestare quasi una nuova maniera e un concetto più elevato nello svolgimento della forma. Ci sembra, in una parola, di vederci innanzi Giotto nell' esordire della sua grande carriera. Codesti dipinti, che graficamente interpretati mirano a predicare ai frati dell' Ordine l' astinenza, la mansuetudine e le prodigiose virtù del fondatore, hanno ancora questo di particolare che essi mostrano, cioè, come l'arte

[1] Vedi Vasari, vol. 1, pag. 224. Noi sappiamo che Cimabue, come già si notò a suo luogo, nel 1301-1302 lavorava il mosaico del Duomo pisano, che è l'ultima opera che si conosca di questo maestro.

si andasse man mano svolgendo, e ricevesse gradatamente tale vigoroso incremento, da mutare il primo e angusto sentiero dell' arte in una via più larga e più vera. Egli è perciò, che ci facciamo a descriverli con l' aiuto della leggenda del Santo che fu la loro ispiratrice. [1]

Francesco, figlio del ricco cittadino Pier Bernardone di Assisi, avendo toccata l' età, nella quale per solito la gioventù spensierata e ardente d' allora abbandonavasi senza ritegno ai piaceri e alle facili distrazioni del mondo, volse invece a questo volontariamente le spalle per darsi intero alle opere di pietà e di misericordia. Ebbe in sulle prime a durare qualche contrasto, l' abitudine e l' esempio vincendo talvolta il santo proposito; ma dalle oscillazioni sue stesse egli trasse argomento a perseverare nel bene, e presto e assai volentieri acconciossi interamente alla nuova vita di sua elezione. Prima ancora che avesse rinunziato a tutto e tutto fosse di Dio, egli era già tenuto presso i poveri e i semplici in grande venerazione, di maniera che un cotale distese un giorno sulla piazza maggiore di Assisi la sua veste nella polvere, affinchè il Santo vi passasse sopra. È questa infatti la prima composizione che illustra, a mezzo dell' arte, lo splendido volume della sua vita. [2]

N. 1.—Nel primo fresco, alla sinistra di chi guarda,

[1] Questi dipinti sono indicati nella tabella geometrica coi numeri *arabici*.

[2] Tutte queste storie sono dipinte sopra una simulata base di marmo, sulla cornice della quale si vedono i quadri divisi tra loro da una elegante colonnetta con base e capitello, che sostengono una seconda cornice. Sulla base sta attaccàta a foggia di festone una finta tappezzeria ricamata, ora in parte mancante, come manca una porzione dell' intonaco. Nelle storie, l' azzurro del cielo manca in parte, come quello delle vesti è più o meno mancante o guasto. Dove si è perduto il colore, scorgesi la sottoposta preparazione. Gli intonachi però sono qui in generale più aderenti alle pareti, di quello nol siano gli altri che abbiamo già descritti nelle parti sopra il ballatoio.

vedesi di profilo il Santo, che si fa innanzi col braccio alquanto sollevato e lo sguardo rivolto verso colui che curvo a terra nell'atto stesso, in cui lo riguarda affettuosamente, gli stende sotto i piedi la veste. Vicino a costui stanno due persone, l'una delle quali, corpulenta e di profilo, tiene una mano levata e guarda al Santo, mentre la seconda, veduta di fronte, indica con una mano il Santo, e con la testa e lo sguardo è rivolta al suo vicino. Dal lato opposto fan seguito al Santo due altre persone, la prima delle quali vista di profilo accenna al compagno che tiene per mano e cui è rivolto il Santo. Nel fondo è rappresentata la piazza maggiore di Assisi, come doveva essere a quel tempo.[1]

N. 2. — La seconda pittura rappresenta San Francesco che sceso da cavallo e ritto nel mezzo del quadro si spoglia della veste e la porge a un ricco caduto in povertà, il quale gli sta reverente davanti in atto d'accogliere il dono. Nel fondo sono dalle parti dipinte due colline con pochi alberi, e sulla cima d'una vedesi una città e un edifizio.[2]

N. 3. — Tien dietro a questa la notturna visione di Francesco. Il Santo è atteggiato dormiente in letto sotto un'alcova, con la testa posata sulla mano destra. Cristo gli sta vicino con una mano sollevata in atto di parlargli, mentre gli accenna coll'altra un palazzo, nel quale vedonsi abiti guerreschi e alcune bandiere con la croce.

N. 4. — Nell'altra che segue, vedesi il Santo inginocchiato nel mezzo della chiesa di San Damiano, con

[1] Una fenditura nel muro, a sinistra di chi guarda, che non danneggia di molto il dipinto, vedesi dall'alto al basso; passando sulla fabbrica, sulla prima delle figure in piedi, e sulle gambe del vicino che curvato stende la veste sotto i piedi del Santo, taglia la pittura in due.

[2] Il cavallo è la parte più guasta del dipinto, il suo colore è annerito.

le braccia sollevate verso il Crocifisso dell' altare, che gli ordina di por riparo alla imminente rovina della Chiesa qui effigiata. [1]

N. 5. — Nel quinto affresco è rappresentato il Santo, quando fa spontanea rinuncia d' ogni cosa terrena, e persino della sua veste dinanzi al vescovo Guido. Vedesi, alla sinistra di chi guarda, il padre di lui tutto adirato, seguìto dagli amici e dai parenti colla veste del figlio sul braccio sinistro, in atto di scagliarglisi contro, e appena trattenuto da uno dei vicini che lo ferma per l' altro braccio. Il Vescovo, mentre gira il capo verso il suo modesto seguito, copre del suo manto la nudità del giovane Francesco, prendendolo così sotto la sua protezione. Questi a mani giunte e colle braccia levate guarda rassegnato e fidente il cielo, da dove in segno di speranza e di aiuto scorge la mano dell' Eterno. Sul davanti, dal lato opposto, stanno l' uno all' altro vicini due ragazzi che si consultano con lo sguardo, e mostransi incerti se o no scagliare contro Francesco i sassi che tengono nascosti sotto le vesti. [2]

N. 6. — Nel sesto è rappresentato San Francesco veduto in sogno dal Pontefice, mentre sostiene la cadente chiesa di San Giovanni Laterano. Alla destra di chi guarda, giace disteso in letto il Papa pontificalmente vestito. Sul davanti stanno seduti sul pavimento due

[1] Di questo dipinto è caduto un pezzo d' intonaco dall' alto al basso, alla sinistra di chi guarda; in gran parte è pure perduto il colore del Crocifisso. L' azzurro della veste del Santo manca quasi interamente, e scorgesi invece la tinta rossastra della preparazione che rende ragione delle forme e della massa dell' ombra.

[2] In questo dipinto, alla destra di chi guarda, trovasi una crepatura che inegualmente lo taglia. Vi manca perciò parte della fabbrica e delle figure, parte della nuca, del collo e del petto di quelle sul davanti vicino al Vescovo. La stessa fenditura continua a traverso della figura del Vescovo, passa sul tallone del piede sinistro di San Francesco e sul terreno e va fin sotto il quadro.

servi; il primo a capo del letto colle braccia piegate sulle ginocchia, il secondo ai piedi che lo guarda in quasi identico atteggiamento. Fuori della stanza vedesi San Francesco con la palma della mano del braccio destro piegato e con la spalla appoggiata alla chiesa da quel lato inclinata, esprimendo con molta naturalezza lo sforzo ch' ei fa nel sorreggerla.[1]

N. 7. — Abbiamo nel settimo la cerimonia dell' approvazione della Regola dei Frati Minori data da Onorio III. In un interno sta seduto in trono attorniato dai Cardinali il Pontefice, e mentre impartisce con la destra la benedizione, porge con l'altra la pergamena della Regola a San Francesco, che gli sta inginocchiato dinanzi in atto di riceverla. Dietro a questo, egualmente in ginocchio e a mani giunte, si vedono gli altri frati suoi compagni.

N. 8. — Nell' ottavo è ritratto San Francesco, tirato sopra un carro da cavalli. Egli è fiammeggiante di luce, e a somiglianza di Elia è trasportato per l' aria alla chiesa di San Rufino. Di sotto, uno dei frati col braccio destro sollevato indica colla mano il Santo al suo vicino. Nel mezzo, un altro frate che, mentre con un braccio accenna esso pure al Santo, stende l' altro per chiamare i compagni che in diversi atteggiamenti dormono in un vicino loggiato.

N. 9. — Nel nono vedesi San Francesco in ginocchio pregare a mani giunte davanti un Crocifisso posto sull' altare. Vicino a lui, con un ginocchio a terra e di profilo, sta Frate Leone rivolto al cielo con un braccio alzato verso l'Angelo, che sospeso con bel movimento in aria ad ali tese indica colla mano a San Francesco. Superiormente stanno quattro troni con uno più grande

[1] Manca nella parte superiore del quadro una gran parte del colore della chiesa caduto insieme coll' intonaco.

nel mezzo, e forse si volle significare quando fu dato a Fra Leone di vedere in cielo apparecchiato il seggio pel Santo e suoi seguaci. [1]

N. 10. — Nel decimo, San Francesco in ginocchio che prega, mentre ritto in piedi sta davanti a lui un frate colla testa e il braccio levati. Questi per intercessione di San Francesco caccia da Arezzo i demoni, che vedonsi in gran copia volar via per l' aria. Da questo stesso lato vedesi la città, e dall' altro la parte posteriore di una chiesa.

N. 11. — Nell' undecimo è rappresentato San Francesco, quando nei paesi degli infedeli si presenta al Sultano, parato a subire l' atroce prova del fuoco, per dimostrargli la verità del Cristianesimo. Il Sultano circondato dalle sue guardie è seduto in trono, e col braccio disteso invita i suoi Ministri a seguire l' esempio di Francesco. Questi col vicino compagno nel mezzo del quadro, accenna colla destra abbassata il fuoco, attraverso il quale è pronto a passare, mentre col capo rivolto al Sultano gli mostra colla sinistra i Ministri di lui, che dalla parte opposta sono in atto di partire. Dietro a questi vedesi una fabbrica con un loggiato, e sopravi alcune figurette alate che tengono dei festoni di fiori.

N. 12. — Nel dodicesimo è San Francesco rapito in estasi. Sospeso in aria sta il Santo sopra una nube con le braccia distese e sollevate, col capo rivolto al Signore, il quale con metà della persona esce da un doppio cerchio tutto irradiato e lo benedice. Di sotto, nel fondo, è dipinta da un lato una città, e dall' altro un rialzo di terreno con alberi.

[1] Una crepatura del muro dall' alto del dipinto taglia il primo dei troni a sinistra di chi guarda, e serpeggiando arriva fin quasi al piede dell' Angelo. Manca inoltre un pezzo d' intonaco, onde parte dell' abito col cappuccio di Frate Leone è scomparso.

N. 13. — Nel tredicesimo è San Francesco che istituisce a Greccio la rappresentazione del Presepio. Lo si vede inginocchiato sul davanti, col Bambino fra le mani in atto di deporlo nella culla entro il Coro della chiesa, dove vedesi un leggìo con libri. All' intorno stanno in vari atteggiamenti i frati, alcuni dei quali cantano, e mischiate ad essi altre persone guardano quella scena in atto di sorpresa. Dalla porta del Coro, sopra la quale vedesi di rovescio la croce per essere rivolta verso il corpo della chiesa, arrivano uomini e donne, curiosi di assistere alla cerimonia. [1]

N. 14. — Il quattordicesimo affresco rappresenta il Santo che, pregando inginocchiato, fa scaturire dell'acqua dall' alto del colle per dissetare una persona che distesa sul davanti per terra è in atto di bere. Dall' altro lato vengono due frati, uno dei quali conduce una mula.

N. 15. — Si ritrae nel quindicesimo il Santo, quando seguìto dal suo compagno benedice le passere che gli stanno in terra davanti, e ordina ad esse il silenzio. [2]

N. 16. — Nel sedicesimo è San Francesco, quando predice la morte di Celano suo ospite. Alla sinistra di chi guarda, stà dinanzi alla tavola ritto in piedi il Santo, il quale rizzatosi di mensa tiene sovr' essa appoggiata la destra, e con la sinistra sollevata si volge all' uomo che guardandolo gli accenna Celano, caduto morto al suolo. Vicino al Santo, e seduto ancora a mensa, vedesi il suo compagno. Dall' altro lato una donna attempata coi capelli disciolti, forse la madre, sorregge il corpo di Celano, mentre piena di dolore avvicinando il capo lo

[1] Una spaccatura alla sinistra di chi guarda, taglia in modo ineguale il fresco dall' alto al basso, dividendo in due alcune delle figure dipinte da quel lato, compresa la pittura del fondo.

[2] Gli uccelli in gran parte mancano, e pochi indizi rimangono della campagna.

guarda. Un altra donna alquanto piegata della persona, graffiandosi addolorata le guance, gli sta coi capelli sparsi inginocchiata da piedi. Una terza, ritta e colle braccia tese in avanti, sta presso un' altra con le mani giunte; entrambe, coi capelli disciolti e addolorate, guardano il morto insieme colla folla colpita dal fatto miserando.

N. 17. — Nel diciassettesimo, San Francesco è in atto di predicare dinanzi al Pontefice e alla sua Corte. La scena riproduce l' interno d' una stanza, retta sul davanti da quattro leggiere colonne che sostengono tre archi. Alla sinistra di chi osserva, sta ritto in piedi San Francesco con la mano levata in atto di parlare. Di contro e nel mezzo, vedesi seduto su alto seggio il Pontefice in attitudine di chi ascolta; col gomito destro appoggiato al ginocchio fa della mano sostegno al mento, mentre abbandona l' altra sull' altro ginocchio. Seduti più basso, gli stanno ai lati tre Cardinali per parte variamente atteggiati, ma tutti attenti ad ascoltare. Sul davanti, vicino al Santo, vedesi seduto sul pavimento il suo compagno col capo appoggiato alla destra mano in segno di attenzione. [1]

N. 18. — Nel diciottesimo, San Francesco apparisce in Arles ai frati, mentre predica Sant'Antonio da Padova. La scena è in un interno, ove da un lato vedesi ritto sopra un banco Sant' Antonio. I frati, seduti in parte sul pavimento e altri sulle panche, stanno a lui dinanzi e intorno ad ascoltarlo. La severa e grande figura di San Francesco appare di fronte in mezzo a loro colle braccia stese in atto di benedirli.

N. 19. — Nel diciannovesimo è rappresentato il

[1] Una grande crepatura nel muro taglia in due dall' alto al basso il dipinto, passando, sulla prima arcata a sinistra di chi guarda, sulla spalla del frate seduto in terra, e sopra uno dei piedi del Santo.

Santo che in luogo alpestre, alla Vernia, riceve le Stimate. Esso sta quasi di fronte sopra una roccia; tiene un ginocchio a terra, e le braccia alzate colle mani aperte. Il capo ha alquanto levato in alto, e il corpo ripiegato alcun poco all' indietro. Gli occhi ha fissi e lo sguardo rivolto verso il Cristo Crocifisso che gli impone le Stimate, mentre saettando irradiano da lui raggi di luce dalle mani, dal costato e dai piedi. Sul davanti, alla destra di chi guarda, seduto in terra il suo solito compagno legge un libro che ha nelle mani. Dietro a costui vedesi una cella o chiesuola, come un' altra si vede nel fondo vicino a San Francesco. Completa il dipinto una scoscesa montagna, qua e là appena coperta da qualche albero.

N. 20. — Nel ventesimo si rappresenta il Santo disteso morto sulla bara. Attorno a lui, da capo e da piedi, vedonsi dei frati a sedere sul pavimento. Quello sul davanti nel mezzo del quadro è inginocchiato, e tiene con una mano quella del Santo in atto di volerla baciare. Un altro, pure in ginocchio, tiene con le sue mani sollevato alquanto il piede sinistro del Santo, e curvatosi sopra lo bacia. Dall' altro lato attorno al capo del Santo alcuni altri più o meno chini della persona lo guardano pieni di mestizia, e nel mezzo una moltitudine di frati compiono le esequie. Superiormente vedesi, entro tondo, la mezza figura del Santo portato in cielo da due Angeli per parte, e accompagnato da altri sei che gli fanno corteo. [1]

N. 21. — Nel quadro ventesimoprimo sono rappre-

[1] È assai deplorabile che questa bella composizione abbia tanto sofferto. Una gran parte del colore manca e porzione dell' intonaco è caduta, mutilando il primo Angelo che, alla sinistra di chi osserva, porta il Santo. Un altro pezzo d' intonaco manca alla dritta dello spettatore, con danno grave della pittura del fondo e delle figure dei frati coi ceri nelle mani. Così qua e là altri guasti si notano, nè il rimanente dell' intonaco è del tutto attaccato e aderente alla parete.

sentate due storie. Nella prima, alla sinistra di chi guarda, vedesi collocato nel mezzo dell' interno di una corsia un letticciuolo con sopra un frate, il quale presso a morire e aiutato da un compagno che lo regge per la vita, sta mezzo sollevato a sedere colle braccia tese e lo sguardo rivolto all' alto, guardando il Santo portato in cielo dagli Angeli, come abbiam visto nel quadro testè descritto. Alcuni frati gli sono d' intorno, uno dei quali sul davanti, col capo levato e la mano al mento, guarda dalla stessa parte, mentre dal lato opposto un altro gli sta rivolto di faccia. Nella seconda parte del dipinto abbiamo Guido vescovo d'Assisi, avviato per San Michele sul monte Gargano. Giace in letto vestito d' abito pontificale, e mentre dorme viene miracolosamente informato della morte del Santo.[1]

N. 22. — Nel ventiduesimo fresco è dipinto Girolamo d'Assisi, che, ponendo in dubbio il miracolo delle Stimate, cerca di persuadersene esaminando il corpo del defunto. La salma è distesa sulla bara coperta da un drappo nel mezzo d' una chiesa. Inginocchiato davanti e col berretto deposto in terra sta l' incredulo Girolamo, scostando la veste dal petto del Santo; e mentre guarda la ferita, vi pone dentro il dito per meglio accertarsi. Tutto allo intorno stanno i frati compiendo le esequie, e gran quantità di popolo testimonio del fatto. Sul tramezzo della chiesa sono collocati tre quadri, il Crocifisso nel mezzo, la Madonna col Putto e l' Arcangelo Michele ai lati, illuminati da lampade che pendono loro davanti sostenute da cordicelle.[2]

[1] Una grande crepatura del muro, serpeggiando dall' alto al basso, divide inegualmente il dipinto, tagliando in due la figura del Vescovo.

[2] Manca un pezzo d' intonaco nel fondo tra il Crocifisso e il San Michele. Un altro pezzo manca alla destra di chi guarda, con grave danno delle figure, e altri pezzi qua e là minacciano rovina. Dove manca il colore, vedesi anche qui in molti luoghi il disegno a colore fatto col pennello, e che serviva, come già si notò, di guida nel lavoro a quei maestri.

N. 23. — Nel dipinto ventesimoterzo si ritrae il trasporto della salma del Santo alla chiesa di San Damiano in Assisi, da dove processionalmente gli muove incontro Santa Chiara accompagnata dalle suorè. Nel mezzo del dipinto sta la bara coperta da un panno, ai lati della quale si vedono ancora colle mani alle stanghe gli uomini che la portavano. Santa Chiara accompagnata dalle suore si curva ad abbracciare la salma venerata, una delle suore incurvata sopra il morto gli bacia la mano, mentre una seconda gli bacia in atto reverente uno dei piedi, e una terza, vicina a Santa Chiara, alquanto inclinata col capo in avanti e colle mani strette al seno, guarda il Santo con pietà amorosa. Dietro a tutti vengono meste le altre suore, in varii e ben composti atteggiamenti. Dall' altra parte stanno i frati colla croce e i ceri accesi, seguìti da quantità di popolo; sopra un albero vedesi un fanciullo cogliere dei rami.[1]

N. 24. — Il ventiquattresimo rappresenta la canonizzazione del Santo e alcuni miracoli da lui dopo morte operati. Questo quadro è il più male andato di codesta serie. Altro non rimane del dipinto che una parte delle donne coi loro fanciulli sedute in varie attitudini sul pavimento, e dietro ad esse vedonsi Vescovi e Frati, alcuni seduti e alcuni in piedi. Nel mezzo si scorgono tracce d' una tomba, e un fanciullo steso sul pavimento; allo intorno è dipinto un parapetto. Lì vicino (a sinistra di

[1] Nel centro del quadro un pezzo ineguale d' intonaco è caduto e manca quindi una parte della chiesa, una parte della figura dalle spalle in giù della prima suora, e la metà superiore della testa della suora vicina. Il vuoto lasciato termina stringendosi in una fenditura, la quale passa pel mezzo della testa di Santa Chiara e va fino all' aureola del Santo. Un altro pezzo d' intonaco è caduto sul davanti, recando offesa alla parte inferiore della figura di quello dei portatori della bara, che vòlta il dorso a chi guarda a sinistra. Danneggiata è anche la suora che bacia il piede a San Francesco; e qua e là, in altre parti, il colore è indebo lito e anche scomparso.

chi guarda) restano poche tracce d' una figura di donna che si avvicina con due fanciulli per mano. Anche da questo lato vedonsi qua e là dei resti di figure, e scorgonsi indizii d' un gran palco o pulpito che fosse. [1]

N. 25. — Il venticinquesimo rappresenta Francesco, quando apparisce a papa Gregorio IX e l' assicura della verità delle Stimate. Questi, vestito pontificalmente, giace steso sul letto sotto un' alcova, colla testa appoggiata alla mano destra, mentre stende l' altra a toccare l' ampolla che Francesco, ritto a lui dinanzi gli porge, nel tempo stesso che, aprendosi la veste, gli mostra il costato ferito. Sul davanti, seduti sul pavimento, stanno quattro inservienti. Vedesi il primo di profilo, col capo appoggiato al braccio posato sulla cassa vicina al letto. Dall' altro lato, due conversano tra loro e il quarto dice il rosario.

N. 26. — Questo dipinto rappresenta il Santo, quando in Lerida guarisce da ferita mortale un giovane suo devoto, che vedesi di profilo giacere a letto. San Francesco accompagnato da due Angeli gli si avvicina, e inclinandosi alcun poco gli solleva con una mano la camicia, mentre coll' altra gli tocca, presso al costato, la ferita. Il primo degli Angeli tiene in una mano un vaso e nell' altra un bastone, rivolgendosi con bel garbo al suo vicino, che, di profilo, a' piedi del letto tira molto leggermente colla mano destra le coperte. Dal lato opposto e in vicinanza della porta, un uomo piuttosto corpulento sta rivolto verso due donne. La prima di queste signorilmente vestita è dipinta di profilo, l' altra è con un cero spento nella mano. La camera è sostenuta sul davanti da colonne, ai lati delle quali sono legate con funicelle le tende dell' alcova. [2]

[1] Mancano due larghi pezzi d'intonaco, uno de' quali scendente dall' alto taglia per mezzo il dipinto.

[2] Nell' alto manca un pezzo d' intonaco, e di là scende al basso

N. 27. — Nel ventisettesimo è dipinta, affinchè possa confessarsi, la risurrezione d' una donna morta in peccato presso Benevento. Nell' interno d' una camera sostenuta da colonne vedesi nel mezzo e di profilo la donna seduta sul letto, parlare all' orecchio d' un frate che prestandole attenzione le sta vicino. A capo del letto in varii atteggiamenti di dolorosa sorpresa sta un gruppo di cinque donne e un fanciullo a braccia stese, in atto di spingersi innanzi verso quella che si sta confessando. Dal lato opposto, preceduti da un giovane chierico con la croce e accompagnati da altre persone sorvengono i sacerdoti a prendere la morta. Librato a volo è dipinto un diavolo messo in fuga da un Angiolo, che a braccia distese battendo le mani lo insegue. In alto e fuori della stanza, nell' angolo a sinistra di chi guarda, sta inginocchiato San Francesco, intercedendo la grazia da Cristo che sporge per metà della persona dal cielo. [1]

N. 28. — Nell' ultimo finalmente è rappresentato certo Piero d' Assisi accusato a Roma d' eresia, il quale per intercessione di San Francesco viene liberato dal carcere. Alla destra di chi guarda, vedesi escire dalla porta del carcere l' accusato, che tutto frettoloso e colle braccia stese tiene nelle mani e mostra al Vescovo i ferri, dai quali era avvinto. Il Vescovo è inginocchiato nel mezzo del quadro, cogli occhi rivolti al cielo e le mani giunte sollevate in atto di pregare. Più indietro, tra lui e l' accusato, stanno due guardie, la prima col capo rivolto al Vescovo, la seconda colla spada sguai-

una sottile fenditura del muro, la quale, passando sulla testa del primo Angelo e sulla figura del vicino, continua a zig-zag, traversando il letto dell' ammalato e il pavimento della camera.

[1] Anche a codesto dipinto manca in parte il colore. Alcune delle teste sono offese, ma più di tutte quella del chierico colla croce, e l' altra del vicino col cero fra le mani. Superiormente manca in due luoghi il colore della finta parete della stanza.

nata guarda al liberato dal carcere. Il Vescovo è seguito da cinque figure rappresentanti il Clero. Quella di mezzo, pontificalmente vestita, sta colle braccia sollevate e la testa vòlta in alto per mirare la figura di San Francesco salire a braccia distese in cielo. Al basso del dipinto vedesi da una parte il carcere con in mezzo una colonna storiata, dall' altra un fabbricato che termina con una torre.[1]

Da questi dipinti è rappresentata la vita di San Francesco. Ricca come essa fu di fatti meravigliosi e singolari, offrì campo acconcio alla fantasia artistica, che cercò di riprodurli col dare a ognuno d' essi una fisionomia e un carattere particolare. Per riguardo al loro merito artistico, fatta eccezione del primo, nei quindici che gli tengono dietro, si notano molti dei difetti comuni agli affreschi colle storie del Vecchio Testamento nella parte superiore, a quelli coi quattro Dottori della Chiesa che vedonsi sulla vôlta vicino alla parete, dove è la porta d' ingresso, e ai Santi, alle Sante e ai Martiri, dipinti sul grand' arco. In generale però essi si distinguono per un panneggiare più largo, per una maggiore franchezza di mano e uno studio migliore del vero e della composizione. Giova ad esempio ricordare primamente il quinto, rappresentante la rinuncia d' ogni bene terreno fatta da San Francesco al padre dinanzi al vescovo Guido, come un soggetto che richiedeva grande varietà d' azione. Doveasi infatti ritrarre il furore del padre e la sicurezza del figlio; lo sgomento e la compassione degli astanti, il trionfo infine e la potenza del Sacerdozio. Erano difficoltà gravissime e alle quali il dipinto non risponde interamente, non

[1] Mancano le mani del Santo. Meno la fronte, è stato rifatto il rimanente della testa con parte del collo dei due sacerdoti a sinistra di chi guarda. Manca porzione della gamba sinistra d' uno dei guerrieri, parte della veste di colui che esce dal carcere e porzione della carcere stessa. Un pezzo nuovo d' intonaco vedesi superiormente nel mezzo del quadro.

tanto forse nei riguardi della composizione, quanto in quelli dell' esecuzione piuttosto rozza, e del colorire crudo e stridente.

Se noi confrontiamo questo soggetto con l' altro eguale, dipinto nella chiesa di sotto, quantunque quest' ultimo sia in parte mutilato, pure da quanto è rimasto si riconosce pur sempre che nella chiesa superiore trovasi un' arte non solo posteriore, ma dell' altra assai più progredita. Infatti può dirsi che il dipinto della chiesa superiore tiene il termine di mezzo tra quello della chiesa inferiore e l' altro rappresentante lo stesso soggetto, lavorato più tardi da Giotto e con maggiore perfezione a Firenze nella Cappella Bardi in Santa Croce. In altre parole esso segna il passaggio fra la maniera rozza e imperfetta dei pittori del secolo decimoterzo, con quella perfezionata da Giotto nel secolo seguente.

Nelle storie ora ricordate e come vedremo anche in altre, la figura umana è riprodotta con discreta verità; ma quello che spesso si cerca in esse inutilmente, è il sentimento che risponda all' azione svolta. Come vedesi nella quinta storia, nelle rigide e nude forme del corpo di Francesco, nelle grosse e pesanti sue estremità e nelle membra difettose, si riscontra tale una quiete, che di molto assomiglia alla immobilità della morte. Le forme saltano subito all' occhio per i forti e continuati loro contorni. Il colorito, per la sua rozza esecuzione, per le ombre pavonazzicce, le mezze tinte grigio-verdi e quelle rossastre delle labbra e delle guance, per le luci troppo chiare, fa sì che le tinte spicchino fortemente le une presso le altre, e l' insieme, anzi che sembrare un' opera a colori, arieggia un lavoro di mosaico o di tarsia. Codesta è una maniera che, fra le altre, si avvicina a quella usata da Gaddo Gaddi seguace ed amico di Cimabue.

Eguale effetto producono in generale tutti gli altri

dipinti fino al quindicesimo, quantunque qua e là si ravvisi un progresso, talvolta nella generale distribuzione delle figure, tal' altra nel movimento loro o nella loro tecnica esecuzione. Nel sesto soggetto, per esempio, sono meritevoli d' osservazione le buone proporzioni e i giusti movimenti delle figure, specialmente di quella di San Francesco che regge la chiesa presso a cadere. Egualmente pregevole è nel soggetto undecimo la severa figura del Santo rapito in estasi. Non parimente felice è riuscito invece il tredicesimo, laddove Francesco istituisce a Greccio il Presepio, la quale composizione manca alquanto di giusta distribuzione nelle parti, benchè si noti in essa varietà di caratteré.

Nell' affresco vicino invece, dove l' assetato si curva a terra per bere, si ritorna a vedere quel fare largo e commendevole già altrove osservato. Questo soggetto è quello stesso, di cui il Vasari lasciò scritto: « ..... e fra » l' altre, è bellissima una storia dove uno assetato, nel » quale si vede vivo il desiderio dell' acque, bee stando » chinato in terra a una fonte, con grandissimo e vera» mente maraviglioso effetto, intanto che par quasi una » persona viva che beve. » [1]

Codesto progresso si riscontra ognor più nei dipinti che seguono. Nel sedicesimo, per esempio, nel quale è rappresentata l' improvvisa morte del signore di Celano, non vedesi più tutta quella rigidità di forme, che scorgesi nèlla maggior parte dei quadri anteriori. La scena non difetta di passione, nè di una certa verità e naturalezza, specialmente per gli atti e pel modo, coi quali alcune figure comprese di dolore stanno attorno al morto Celano, e si raggruppano alle altre del Santo e del compagno suo seduti a tavola, a mezzo dell' uomo ritto in piedi nel mezzo del quadro, che rivolto al Santo gli ac-

[1] Vol. I, pag. 315.

cenna il morto. Bello e assai naturale è l' abbandono di quest' ultima figura appena colpita da morte improvvisa.

Commendevoli sono anche le composizioni che seguono, le quali non difettano certo nè di grandi massime, nè di buoni percetti, che, nel diciottesimo dipinto, vedonsi applicati nella severa e grandiosa figura di San Francesco, quando apparisce ad Arles, mentre predica Sant'Antonio, e nel diciannovesimo, quando il Santo riceve le Stimate. Degno di molta osservazione è il fresco che rappresenta i funerali del Santo. In questa storia la naturalezza è maggiore che nelle altre, e anche la forma umana è migliorata d' assai, specialmente negli Angeli che con tanta grazia si librano sulle ali facendo corteo al Santo, mentre da alcuni altri è portato in cielo. Dalle loro figure traluce appunto quella calma celeste e nobile ingenuità ad un tempo, che sono i pregi, dei quali si avvantaggia l' arte giottesca sui violenti movimenti e sulla goffa espressione data alle figure della vecchia maniera dai pittori di quei tempi. Nè la gradita e cara impressione ci è data solo dagli atti, ma ancora dai panneggiamenti ben distribuiti e giudiziosamente mossi, i quali aiutano a rivelare tanto la forma particolare delle figure, quanto il concetto generale dell' azione. Assai nobile e commovente è il modo, col quale i frati pieni di affetto e riverenza stanno in attitudine chi di baciare il piede, chi la mano e chi d' avvicinarsi addolorato a contemplare i nobili e austeri lineamenti del Santo. Questa bella composizione lascia addietro di molto quella stessa che abbiamo osservata nella chiesa di sotto; anzi, il progresso fatto dall' arte è tale, che essa mostra di essersi liberata in gran parte dalla vecchia antiquata maniera comune alle scuole italiana e bizantina, e si presenta sotto forme nuove e con caratteri che dir si possono nazionali. Con tutto ciò è pur forza convenire, che nelle pit-

ture già descritte della chiesa di sotto noi troviamo così per concetto, distribuzione e movimenti delle figure, come per la maniera, con la quale esse sono raggruppate (benchè l'insieme ricordi sempre un'arte incompleta non solo, ma ancora adoperati nel condurla mezzi rozzi e infantili), il principio e il fondamento del bello già riscontrato nelle pitture della chiesa superiore.

Anche il ventiduesimo dipinto rappresentante l'incredulità di Girolamo, quando, per accertarsi novello Tommaso della ferita, volle porre il dito nel costato del Santo, è una composizione piena di passione, di verità e di vita, e nella quale tanto pel movimento e i caratteri delle figure, quanto per le forme e pel panneggiamento, si riscontrano i migliori pregi dell'arte d'allora. Il dipinto che segue supera in bellezza tutti quelli fin qui osservati. Assai bello è il modo, col quale Santa Chiara processionalmente venuta dalla chiesa colle sue compagne fa, compresa d'amore e di riverenza, atto di abbracciare la salma del Santo, mentre una compagna di lei ne bacia un piede e un'altra la mano. I sacerdoti e le altre figure del seguito hanno anch'esse buone proporzioni, e dall'espressione dei volti, ma più ancora dai movimenti dimostrano la parte sincera che prendono alla scena pietosa. Le figure delle suore si distinguono per gentilezza di forme e bellezza di movimenti, che senza nulla togliere al sentimento, da cui sono a quella vista comprese, le rende agili e svelte della persona. E dal viso del Santo non traspare già la dura rigidità del morto, ma il riposo beato del giusto. Anche i partiti delle pieghe sono belli, come elegante è il modo, col quale codeste figure sono vestite. In questo dipinto più che negli altri il disegno e la intelligenza delle forme mostransi migliori, e in questa chiesa vedesi veramente come l'arte vada mano mano progredendo e migliorando. Il ventiquattresimo quadro rappresentante la

canonizzazione del Santo è quasi interamente perduto; ma nel poco rimasto si scorge la maniera stessa di quelli che abbiamo testè esaminati. Eguali pregi si riscontrano nel venticinquesimo fresco specialmente pel modo, col quale a farlo certo della verità delle Stimate apparisce in sonno a papa Gregorio IX la nobile e severa figura di San Francesco.

Le due composizioni che a questa succedono, gareggiano fra loro d'importanza, sia pel modo di comporre reso manifesto dalla bellezza dei movimenti e dall'espressione delle figure, sia per la verità dei caratteri e la bella maniera di panneggiare. Nel primo dipinto traspare dal viso del ferito l'animo grato e la fede che egli ripone nel suo protettore San Francesco, mentre questi, assistito dagli Angeli, gli sta con bel garbo e pieno di amorosa sollecitudine medicando le ferite. Di bello ed efficace contrasto è l'altro gruppo, nel quale la corpulenta figura del medico, mentre è sulle mosse d'abbandonare l'infermo come perduto, viene interrogato dalle due donne del costui stato e par che risponda non esservi ormai più rimedio atto a salvarlo. La prima delle donne, bella della persona e di nobili fattezze, si direbbe essere per la sua posa grave e dignitosa la madre dell'ammalato, la quale alla risposta del medico cerca di rattenere il dolore, da cui è compresa. L'altra invece di forme meno elette, col capo fasciato da un panno e con un cero appena spento nella sinistra, si direbbe essere la fantesca che ha vegliata l'intera notte presso l'infermo, e con la faccia appoggiata all'altra mano mostra piangendo il dolore, dal quale è compresa per la risposta del medico. Pregi identici si riscontrano nella seconda composizione, dove assai bello e naturale è il modo come il sacerdote ascolta, e quello della donna, che seduta sul letto gli parla

all' orecchio. Dall' atteggiamento vario delle altre donne raggruppate a capo del letto vedesi lo stùdio di dimostrare la differenza delle passioni e dei sentimenti, dai quali sono presi gli astanti pel fatto della morta da San Francesco resuscitata, affinchè si confessi. Bellissimo fra tutti è lo spontaneo movimento del fanciullo che vorrebbe spingersi curiosamente in avanti. Questo gruppo ci ricorda quello dipinto da Giotto più tardi nella Cappella Peruzzi a Santa Croce in Firenze, dove i discepoli di Giovanni evangelista guardano entro la sepoltura, mentre esso sale al cielo. Piena di grazia e di vivacità è la figura dell' Angelo, che in attitudine sorridente e tranquilla, volando con bel movimento per l' aria, col solo battere delle palme mette in fuga precipitosa il Demonio. Identici caratteri e somiglianti bellezze si riscontrano nell'ultimo fresco, nel quale si rappresenta l' accusato di eresia liberato dal carcere per intercessione di San Francesco.

Rassomiglianza con codesti caratteri noi la troviamo ancora nel primo dipinto di questa stessa serie, laddove si ritrae San Francesco in atto di camminare sulla veste stesagli sotto i piedi, e anche nelle mezze figure dipinte entro tondi sopra la porta maggiore, rappresentanti la Madonna col Putto in braccio e due Angeli. [1]

Da quanto siamo fin qui venuti dicendo, si può con sufficiente sicurezza dedurre, quale e quanta sia l' importanza di questi dipinti per la storia del rinascimento dell' arte. Prescindendo dai nomi veri o supposti dei loro autori, noi scorgiamo in codesti dipinti tale uno svolgimento graduale e un così continuato progresso, da la-

[1] Il colore di queste figure è in parte logoro e in parte affievolito. I contorni sono indeboliti e il dipinto è coperto dalla polvere. In qualche luogo parte dell' intonaco è caduta, come vedesi vicino alla testa dell' Angelo, alla dritta di chi guarda il dipinto.

sciarci credere che coi migliori d'essi ci stia innanzi un' arte, che deposto l'antico e rozzo suo saio è presso a vestire abiti più graziosi, più eleganti e meglio acconci a una giovinezza piena di vigore e promettitrice di vita lunga e operosa. È precisamente in Assisi e in questa chiesa che andiamo esaminando, dove si può col mezzo d'utili riscontri tener dietro ai primi passi mossi dall'arte nel suo risorgere, mentre nella chiesa di sotto noi troveremo Giotto già rinvigorito dallo studio e nella intera rivelazione della sua potenza.

Ma la chiesa superiore deve certamente nasconderci altri nomi di artefici, i quali hanno continuato a dipingervi dopo Giunta e Cimabue, e prima che Giotto vi mettesse mano o mentre egli stava compiendo le storie della vita di San Francesco. È in verità cosa sempre azzardata quella di pronunziare nomi, senza avere documenti e notizie certe che li confermino; ma in arte ci par meno arrischiata la deduzione, quando si sappia rimediare al difetto dei documenti con uno studio sincero e paziente d'analogia fra la rassomiglianza dei caratteri in dipinti diversi. Come risultamento d'uno studio siffatto, noi crediamo di vedere nei dipinti della chiesa superiore anche l'opera di Filippo Rusuti e di Gaddo Gaddi, già innanzi citati come pittori fiorenti sulla fine del secolo decimoterzo e nel principiare del successivo. Il primo non è dal Vasari ricordato, mentre del secondo ci ha lasciata una biografia poco soddisfacente.

Noi ci possiamo immaginare l'effetto gradevole che sul visitatore doveva produrre questa chiesa, allora quando essa trovavasi con le pitture che la decoravano in buono stato di conservazione. Che se l'incuria degli uomini devesi deplorare forse più delle ingiurie del tempo, torna però confortevole il pensiero che sia sfuggito codesto insigne monumento a più gravi e funeste alterazioni, e

le sue pitture scampate ai restauri colorati, i quali per quanto accuratamente eseguiti alterano pur quasi sempre, e assai spesso falsano interamente il carattere originale e l'impronta del secolo, cui appartengono.[1]

Santa Maria Maggiore a Roma.

Del Rusuti e di Gaddo Gaddi sono i mosaici, che vedonsi nella parte superiore della facciata di Santa Maria Maggiore a Roma. Nella parte più alta in campo stellato su fondo azzurro è ritratto nel mezzo, seduto su ricco trono e rinchiuso in un cerchio, il Redentore benedicente col libro aperto nella sinistra e con le solite parole: *Ego sum lux mundi.* Superiormente vedonsi ai lati del cerchio due mezze figure d'Angeli ad ali spiegate, col turribolo in mano in atto d'incensare. Sotto, stanno inginocchiati uno per parte due altri Angeli, con un candeliere in mano col cero acceso. Alla destra di Cristo sta Maria con gli apostoli Paolo, Giacomo e un altro Santo. Alla sinistra San Giovanni, San Pietro, Sant'Andrea e un altro Santo.[2] Il mosaico a fondo dorato è sormon-

[1] Per buona sorte le riparazioni da farsi ai dipinti sono state in questi giorni affidate al Botti di Pisa, il quale senza toccare con colori le parti scolorate o mancanti, e senza aggiungere nulla di suo, ha di già incominciato ad assicurare gli intonachi che minacciano di cadere dalle pareti, e fermare la pittura all'intonaco, ripulendola dalla polvere che l'adombra. Il dipinto riacquista così parte della sua perduta vigoria, senza timore che il colore si alteri col tempo. E con egual piacere abbiamo inteso come il Governo, il quale dal giorno in cui ebbe in cura questo classico monumento dell'arte cristiana, pose ogni suo studio e il massimo interesse per la sua conservazione, intenda, per quanto è possibile, di ritornarlo anche nella parte architettonica al suo stato originale. Codesto pensiero non è di difficile attuazione, non avendo la preziosa Basilica subite rilevanti innovazioni, quantunque le poche statevi fatte, e del resto facili a togliersi, alterino di molto il carattere primitivo del monumento e tolgano assai alla grandiosità dell'edificio.

[2] Parte della figura della Madonna è mutilata da uno degli archi posti a sostegno della loggia praticabile stata aggiunta posteriormente alla chiesa. Per la stessa ragione e per un altro arco manca una piccola parte della figura di San Giovanni evangelista, e tutta la metà inferiore dell'ultimo Santo, compreso il nome. Così è dall'altra parte, dove per la stessa causa manca parte della figura di San Giovanni Battista, la mano di Sant'Andrea e, compreso il nome, tutta la metà inferiore dell'ultimo Santo.

tato da un' ornamentazione a fogliami alternativamente framezzati da figurette e da busti di Angeli racchiusi entro tondi. Sotto ai piedi di Cristo e nel cerchio che lo racchiude, leggesi: PHILIPP: RUSUTI . FECIT . HOC . OPUS. Esaminando questo mosaico, si vede che esso si scosta alquanto dal fare della scuola romana, così come è rappresentata dal Torriti e dai Cosmati, e mostra invece quello della scuola fiorentina. La testa del Salvatore sente ancora degli antichi modelli, ma le forme e i lineamenti sono migliori e meno risentiti i zigomi. L' atteggiamento de' quattro Angeli e i panneggiamenti sono trattati in modo più facile e più naturale. Così la Madonna e gli altri Santi non hanno più le forme dure e stecchite delle figure del Torriti, come è meglio indicata la massa della luce e delle ombre. Il tipo del Cristo, degli Angeli e degli altri Santi ricorda in questo mosaico quello del Cristo, de' Santi e degli Angeli, che già abbiamo esaminati nella vôlta della chiesa superiore in Assisi. E infatti, oltre il carattere e il tipo, hanno di quelli anche le forme e rassomigliano ad essi, tanto nel colorito, quanto nella tecnica esecuzione, presentando ad un tempo quasi gli identici difetti. [1]

Sappiamo dal Vasari che Gaddo Gaddi, vuoi per conformità d'indole o vuoi per bontà d'animo, fu amico e domestico di Cimabue e a lui congiunto di stretta benevolenza. Dal frequente loro conversare e dal discorrere bene spesso insieme delle difficoltà dell'arte, traevano con-

[1] Questo mosaico, oltre il danno cagionatogli dalla loggia postavi sopra, ha patito anche parziali restauri, come specialmente può vedersi nelle mani e nei piedi delle figure. Alcune parti delle vesti sono rimesse, e inoltre una fenditura (dal lato destro di chi guarda) taglia in due l' Angelo che tiene il turribolo. Neppure il fondo e una porzione dell' ornato vanno esenti da rimessi. Nell' insieme però questo mosaico è ancora in condizione da poter fornire un criterio abbastanza esatto del suo carattere originale.

cetti bellissimi e grandi.[1] Ma l'ingegno del Gaddi è sicuramente inferiore a quello del suo maestro Cimabue. Gaddo Gaddi nacque circa il 1259, o nell' anno successivo, e gittò il fondamento di una ragguardevole fortuna, che pose i suoi discendenti in assai comoda condizione sociale. Fu pure in amichevoli rapporti con Giotto che gli tenne a battesimo il figlio Taddeo, il quale fu poscia uno de' suoi più abili discepoli ed aiuti.[2] Solo per una data, e non per diverso o più sicuro riscontro, il nome di Gaddo si lega ad opere d' arte. Sappiamo di lui che nel 1312 faceva parte della Confraternita de' pittori fiorentini e che moriva nel 1332.[3] Non sembra probabile che egli abbia appresa l' arte del mosaico dal Tafi, nè che siano opera sua i Profeti lavorati in Firenze nella fascia sottoposta alle finestre del Battistero di San Giovanni.[4] Il

Santa Maria del Fiore.

mosaico interno sopra la porta principale di Santa Maria del Fiore, dato come opera di lui, accoppia alla vecchia maniera greca quella propria di Cimabue.[5] Esso rappresenta la Incoronazione della Madonna, la quale è seduta sullo stesso trono col suo Divin Figliuolo. Con le braccia incrociate sul petto essa piegasi riverente verso di lui, che le posa sul capo il celeste diadema. Ai lati del trono veggonsi i simboli degl' Evangelisti, all' intorno Angeli con grosse trombe in atto di suonare, e

[1] Vedi Vasari, vol. I, pag. 293.

[2] Vedi Vasari, vol. I, pag. 296.

[3] Il Vasari lo fa morire nel 1312, in età di settantatrè anni, il quale errore deriva dall' altro d'aver posta la sua nascita nel 1239. Morì invece nel 1332. Difatti lo troviamo ancora inscritto nel 1312 nel Registro de' barbieri chirurghi, ed è provato che tuttavia viveva nel 1327. (Vedi *Tav. Alf.* Firenze, Successori Le Monnier, 1870.) Il Richa nel suo libro delle *Chiese*, ec., alla pag. 56 del vol. I, afferma di avere veduto il documento della di lui tumulazione in Santa Croce.

[4] Il Vasari glieli attribuisce nel vol. I, pag. 294; ma il Richa nell' op. cit. non menziona fra que' mosaicisti il nostro Gaddo, bensì il figlio suo Taddeo.

[5] Vedi Vasari, vol. I, pag. 294.

qua e là sul fondo dorato alcuni Serafini e Cherubini. Il lavoro mostra la maniera pesante e grave, particolare alle opere de' Fiorentini. Il tipo del Cristo è spiacente per la sua fronte depressa, la folta e pesante capigliatura che partita nel mezzo gli casca sulle spalle, per gli occhi grossi, le grandi sopracciglia, il naso massiccio e alquanto ricurvo, le forme angolose e manchevoli e per scarsa barba che ripartita in ciocche gli copre il mento. Aggiungasi la forma atticciata e molto angolosa del corpo, le brutte estremità, le membra male attaccate, i contorni duri e taglienti, per avere idea più esatta della sgradevole impressione dell' opera. Le figure della Madonna e degli Angeli mostrano meno cotali difetti. Le vesti per altro corrono a linee rette con forme angolose e ricise, e sono sopraccariche d' oro. La distribuzione generale, invece, delle figure e l' equilibrio delle masse sono sufficientemente mantenuti, e il colorito non è privo di una certa vivezza di tinte. [1] Con tutto ciò è questo un mosaico, che pei suoi caratteri ricorda quell' altro attribuito al Gaddi ed esistente in Santa Maria Maggiore a Roma, del quale più innanzi terremo parola.

Galleria degli Uffizi.

Nella Galleria degli Uffizi vedesi di prospetto una mezza figura di Nostro Signore, con la destra al seno e un libro aperto nella sinistra con sopra una iscrizione greca. Il fondo è dorato, e superiormente in due formelle, messe una per parte, sta il monogramma di Cristo. Vuolsi che questo mosaico sia una delle tavolette dal Vasari ricordate in San Giovanni di Firenze.[2] Il modo diligente infatti e accurato, col quale è condotto, i gusci d'uova con cui è composto, corrispondono alla descri-

[1] La testa della Madonna più che le altre parti del mosaico ha patito restauro.

[2] Vedi Vasari, vol. I, pag. 295.

zione sua di codesto mosaico.[1] Il Vasari, dopo il mosaico dal Gaddi eseguito a Firenze in Santa Maria del Fiore, lo fa dopo l'incendio del 1308 lavorare a Roma in San Giovanni Laterano chiamatovi da Clemente V. Noi sappiamo invece che codesto Pontefice risiedeva in Avignone, quantunque il Gaddi possa esservi andato sotto il pontificato di lui e durante la sua assenza da Roma. Comunque sia, niente vedesi in oggi del Gaddi in quella Basilica, come andarono perduti anche gli altri mosaici da lui fatti in San Pietro, dopo i quali, secondo il Vasari, egli porse aiuto a finire alcune storie a mosaico, che ancora vedonsi nella facciata di Santa Maria Maggiore.[2] Difatti sotto quello del Rusuti vedonsi altri mosaici, che irrecusabilmente tengono della maniera stessa osservata in talune delle pitture d'Assisi, laddove appunto, oltre il Rusuti, si ricordò anche il Gaddi. Questi mosaici

Santa Maria Maggiore.

[1] Il Salvatore è alto e magro della persona, ha la testa di forma bislunga, le membra asciutte e angolose, piccola la bocca, lungo il naso e stretto di canna, colla punta e le narici piccole. Grandi ed arcuate sono le sopracciglia, ma gli occhi non hanno così esagerata la forma bislunga, nè lo sguardo è così spaventato come in altre opere di quei tempi si riscontra, e come specialmente vedesi nel mosaico innanzi descritto a Santa Maria del Fiore. Come di solito i capelli, discriminati nel mezzo della testa, scendono ai lati sulle spalle a masse interrotte e aderenti al collo. Il mento è coperto da barba riunita che finisce in punta. Il collo, molto pronunciato nelle forme, è lungo e magro. La giuntura della mano col braccio è larga e pesante, mentre le dita sono piccole e finiscono appuntite. I contorni, rossicci nella luce, sono assai scuri nelle ombre. Indossa una tunica giallastra tratteggiata con oro nei lumi, e porta sopra un manto azzurro. Le forme delle pieghe sono a linee rette e terminanti ad angoli. La carnagione, che sembra ravvivata con colori, è ora alquanto scolorata. L'esecuzione è molto diligente e accurata. Attorno al mosaico gira un ornato che a guisa di cornice lo rinchiude. Il tipo, il carattere e le forme di questa figura, come la tecnica esecuzione, rassomigliano a quelle dei Bizantini. Ciò dà luogo a dubitare che sia questo mosaico lavoro del Gaddi, seppure egli non abbia qui voluto imitare la maniera bizantina. Questo mosaico fatto col guscio d'uova è assicurato con una pasta o altro glutine sul fondo della tavola. Una spaccatura si scorge dall'alto al basso alla sinistra di chi guarda, di modo che ne rimane danneggiata una parte del collo, della veste e della mano col libro.

[2] Vedi Vasari, vol. 1, pag. 294.

rappresentano quattro storie relative alla fondazione della Basilica, con una finta architettura costituita da pilastri che sostengono una cornice, fra l' ornato della quale si alternano teste di Angeli con altre figurette. Nella prima storia vedesi superiormente in un tondo la Vergine col Bambino in braccio portato da quattro Angeli, come vuolsi che apparisse a San Liborio papa, uno dei fondatori (352-384). Questi sotto un finto loggiato che termina in una torre, è giacente in letto col capo appoggiato al braccio destro, e nel mezzo sul davanti sta un servo che veglia seduto sul pavimento.[1] Nel secondo è rappresentata la visione che ebbe di Maria il patrizio Giovanni. Questi giace sul letto, sostenendo il capo col suo braccio destro. Vedesi da un lato seduto sul pavimento un servo che veglia, mentre un altro con metà della figura sta dietro il letto, in atto di dormire, appoggiando le braccia e il capo alla tenda dell'alcova. Nell' alto entro un tondo vedesi la mezza figura della Madonna col Bambino in braccio, dagli Angeli sorretto sulle nubi da dove verso il patrizio Giovanni parte un raggio di luce.[2] Nel terzo è figurato lo stesso patrizio, allorquando si presenta al Papa per informarlo della visione. In un interno sta seduto il Pontefice in atto di benedire Giovanni, che con un ginocchio a terra e un braccio levato è a lui dinanzi in atto di parlare. Tre persone del suo seguito in ginocchio gli stanno in varie attitudini vicine, e fuori del loggiato un servo ritto in piedi tiene per le briglie due cavalli. Dall' altro lato vicino al Papa havvi un Vescovo e una figura inginocchiata e curva, colle braccia incrociate

[1] Questo mosaico è per la più parte rifatto sulle tracce dell'antico. Il Putto e la Madonna sono le sole figure che meglio conservano il carattere primitivo.

[2] Le carni della Madonna sono rinnovate, e restaurati sono pure gli Angeli. Anche qui il Putto è la parte che più conserva dell' originale.

al petto e col capo sollevato.[1] Nel quarto finalmente è rappresentato papa Liborio, quando seguìto dal popolo, accompagnato dal Clero e dal patrizio Giovanni, disegna sulla neve sotto l'ispirazione della Madonna e del Salvatore il piano del tempio. La Madonna e il Figlio entro un tondo portato dagli Angeli fanno scendere dall' alto e sotto di essi la neve, contro la quale, perchè non si disperda, soffiano due Angeli. Nel fondo vedesi l' aperta campagna, ed è questa la storia meno danneggiata.[2] Si dà per certo che questo lavoro fu fatto eseguire dal cardinale Pietro Colonna, e ai lati del grande finestrone vedesi infatti entro tondi ripetuto lo stemma dei Colonnesi e la mitra vescovile. Questi mosaici del Gaddi, non solo rassomigliano pel carattere alle pitture della vôlta nella Basilica superiore d' Assisi, ma hanno altresì la maniera e i caratteri di alcuni tra i dipinti della parte di sotto, rappresentanti le storie di San Francesco, con le quali armonizzano eziandio per gli accessorii e per l'architettura. E confrontando le figure di questi mosaici, segnatamente quelle del quarto e più ancora quelle del terzo scompartimento, con quelle dipinte nel secondo, nel terzo, nel quarto e specialmente nel quinto e nel settimo scompartimento, entro i quali sono in Assisi rappresentate le storie della vita di San Francesco,[3] noi siamo tratti a credere che la stessa mano abbia condotti e gli uni e gli altri,

[1] La figura in ginocchio dietro il Papa e le vesti di lui sono rifatte, nè il rimanente è senza qualche parziale restauro.

[2] La veste del Pontefice è rifatta, e qua e là qualche altra parte è rimessa.

[3] Nel secondo è rappresentato il Santo che dona la propria veste ad un povero.

Nel terzo, la visione avuta di nottetempo da San Francesco.

Nel quarto, il Santo quando prega davanti al Crocifisso.

Nel quinto, quando egli rinuncia al padre ogni cosa terrena.

Nel settimo, finalmente, è rappresentata l'approvazione della Regola di San Francesco.

e cioè tanto i mosaici di Roma, quanto i dipinti d' Assisi. Sottoponendoli ad un attento esame, noi vediamo infatti che essi hanno comuni le norme del comporre, il carattere delle figure e delle teste, l' indole dei movimenti e quella maniera che palesa la transizione dal modo di Cimabue a quello di Giotto. Arroge i contorni alquanto rozzi e monotoni, i panneggiamenti egualmente difettosi, e per valore artistico vedrai messe al paro codeste opere di mosaico coi dipinti d' Assisi. Per maggiore rassomiglianza devonsi notare egualmente difettose le estremità, e l'avere indicata allo stesso modo la massa della luce e dell'ombra; mentre tanto la pittura, quanto il mosaico difettano egualmente di mezze tinte, di modellatura e rilievo. Nè basta, chè questa generale rassomiglianza noi la troviamo riprodotta anche nei particolari. E in via d'esempio, per tacere d' altri speciali raffronti, diremo, che nei mosaici di Roma la testa del Pontefice sembra modellata sul medesimo tipo di quella che ha il Pontefice nel quinto e settimo dipinto della chiesa superiore di Assisi. Nè l' azione del Gaddi deve certamente essersi limitata in Assisi alle cinque storie ricordate, ma deve essersi estesa ad altre di quella serie e in quelle appunto, nelle quali più o meno abbiamo riscontrati gli stessi caratteri e la stessa tecnica esecuzione.

Anche il Vasari asserisce che Gaddo Gaddi non fu solo mosaicista, ma anche pittore. Nè altrimenti doveva essere, quando sappiamo che nell' educazione dell' artista d' allora tutte le arti sorelle vi concorrevano. Oltre ciò racconta il Vasari, che il Gaddi fu amico del suo maestro Cimabue, e poichè visse tanto da vedere iniziato per mezzo di Giotto il rinascimento dell' arte, del quale rinascimento doveva certo avere sentito il benefico influsso, non è fuor di luogo il credere che Gaddo Gaddi e Giotto siansi trovati insieme a continuare in Assisi

l' opera di Cimabue. Un altro lavoro a mosaico di Gaddo Gaddi dal Vasari ricordato è quello sopra la Cappella della Incoronata, oggi detta di San Ranieri, nella Cattedrale di Pisa. *Esso rappresenta entro una nicchia la Madonna che salisce in cielo e in alto la figura di Cristo che l'aspetta, avendole preparato per seggio una ricca sedia.*[1] Di questo mosaico altro ormai non rimane che la figura di Maria e quella di quattro Angeli, e neppur esse senza rimessi. Comunque, è agevole scorgere nell' insieme del lavoro la maniera della scuola fiorentina del secolo decimoquarto, maniera che, secondo il Vasari, mostrò il Gaddi negli ultimi suoi lavori.[2]

Cattedrale di Pisa.

Secondo il Vasari sarebbero stati dipinti da Taddeo figlio di Gaddo anche i due ritratti del Tafi e del Gaddi, che nelle due figure che precedono i suonatori, vedonsi nella Cappella Baroncelli a Santa Croce in Firenze nel fresco rappresentante lo Sposalizio della Madonna.[3] La figura del più vecchio dalla lunga barba rivolto al suo vicino sarebbe il Tafi; quell' altra più giovane, vista di profilo con poca barba e lunghi capelli, il Gaddi. Se noi confrontiamo questi ritratti con quelli che degli stessi pittori ci dà incisi il Vasari insieme alle loro biografie, si nota, è vero, una certa rassomiglianza fra i due ritratti del Tafi, ma nessuna fra i due del Gaddi. Il ritratto inciso del Gaddi ricorda piuttosto un' altra figura dalla lunga barba e dai folti capelli cadenti sulle

[1] Vedi Vasari, vol. I, pag. 295.

[2] Non crediamo fuori di proposito di accennare qui in nota le opere dal Vasari attribuite al Gaddi, e che certamente andarono perdute dopo la pubblicazione delle *Vite*. Esse sono i mosaici del Coro nella chiesa di San Pietro a Roma, e un grande Padre Eterno collocato con molte figure nella facciata dinanzi. (Vedi vol. I, pag. 294.) A questi lavori fa seguire il Vasari quelli eseguiti per la famiglia Tarlati Pietramala in una vôlta del Duomo vecchio, fuori di Arezzo, e la tavola dipinta nel tramezzo della chiesa nella Cappella de' Minerbetti in Santa Maria Novella a Firenze. (Vedi vol. I, pag. 295).

[3] Vedi vol. I, pag. 296 e seguenti.

spalle, che ritta in piedi vedesi dipinta di profilo nell'angolo a destra dell' altra storia, rappresentante la Madonna che monta i gradini del tempio. Vicina a questa havvi un altra figura di vecchio dalla lunga barba, che potrebbe credersi il Tafi; ma essa al contrario non rassomiglia quanto l' altra a quella dell' incisione, mentre rassomiglia a quella indicata dal Vasari nella prima storia.

CAPITOLO OTTAVO.

GIOTTO DI BONDONE.

Due Ordini religiosi si contendevano il primato e tenevano l'indirizzo morale dell'Italia di mezzo. Francescani e Domenicani andavano a gara nello aggregare alle rispettive famiglie uomini e donne senza riguardo alla condizione loro. L'Ordine dei Francescani però era più popolare, in virtù dell'indole sua più democratica. [1] E prova manifesta e solenne di questa sua prevalenza è il convento e la chiesa d'Assisi, in breve divenuti come il centro d'una grande e pratica scuola dell'arte. Oggidì noi tanto lontani dallo spirito, dal quale era agitata quella società, difficilmente possiamo comprendere come l'arte e la poesia abbiano mutuamente concorso a dare a quell'Ordine tanto incremento e rinomanza. Fatto è però che la penna di Dante e il pennello di Giotto giovarono ad illustrarlo, e forse è questo l'accordo che più e meglio d'ogni altra cosa valse a stringere insieme il poeta e l'artista.

Il Vasari intorno alla nascita e alla educazione di Giotto racconta, seguendo il Ghiberti, la storiella mante-

[1] Pier dalle Vigne, il famoso cancelliere di Federico II immortalato da Dante, afferma, non esservi quasi stata persona in quei tempi che apertamente o in segreto non si fosse affigliata a quell' Ordine. Vedi Cesare Guasti, *Opuscoli concernenti le Arti del disegno.* Firenze, Le Monnier, 1859.

nutasi in credito sino ai dì nostri. Secondo essa, il futuro rigeneratore della pittura guidava nei magri pascoli di Vespignano la piccola greggia del padre suo Bondone, quando sorpreso da Cimabue, mentre con un carbone stava disegnando sulla pietra una pecora, maravigliato questi della naturale e straordinaria disposizione di lui lo chiese al padre per educarlo nell' arte. Il padre come era di poverissimo stato, così di buon grado acconsentì alla domanda, e Cimabue condusse seco a Firenze nel 1286 il piccolo Giotto. [1] Un anonimo commentatore di Dante, vissuto alla fine del secolo decimoquarto, dà invece del fatto un' altra e più attendibile versione. Secondo costui, il padre aveva acconciato il figliuolo presso un mercante di lana, e nel recarsi al fondaco Giotto s' arrestava ogni volta dinanzi alla bottega di Cimabue. Più tardi, informandosi il padre presso il mercante del come si conducesse il figlio, e inteso come esso da qualche tempo più non si lasciasse vedere a bottega, fece diligenza per schiarire la cosa, e scoperse che il piccolo Giotto passava i suoi giorni presso i pittori, dove la naturale sua inclinazione il traeva. Fu allora che per consiglio di Cimabue lo levò il padre dall' arte della lana e lo pose sotto la disciplina dell' artista. [2] Circa all'anno in cui nacque Giotto, nulla conosciamo di certo. Vuole il Vasari che la nascita di lui sia avvenuta nel 1276, ma del suo dire non mette innanzi la prova. Noi conosciamo invece l' epoca della sua morte dataci dal Villani con queste parole: « passò da questa ad altra vita Giotto il dì 8 di gennaio 1336 (stile nuovo 1337); »

[1] Vedi Vasari, vol. I, pag. 310, e Ghiberti, pag. XVIII, il quale ultimo, raccontando per il primo la stessa storia, non ci lasciò scritto l' anno dell'avvenimento, ma soltanto ci dice che Giotto era allora di piccola età.

[2] Vedi *Nuova Antologia*. Firenze, 1869, fasc. IX, settembre: *Giotto*, per Camillo Laderchi.

ma siccome non dice in quale età morisse, così egli pure non ci dà argomento bastevole per fissare l'anno della di lui nascita.[1]

Antonio Pucci nel suo *Centiloquio*, il quale componimento, ora conservato nella Magliabechiana di Firenze, altro non è che la *Cronaca* di Giovanni Villani ridotta in terza rima, aggiunge di sua autorità essere morto Giotto in età di 70 anni. E ritenendo vere tanto l'asserzione del Villani, quanto quella del Pucci, Giotto avrebbe dovuto nascere nel 1266.[2] Anche Benvenuto da Imola, antico commentatore di Dante, dice aver Giotto vissuta lunga vita, e conformemente al Villani lo fa morire nel 1336. Codesta asserzione conforterebbe l'altra, che davvero fosse morto nell'età di 70 anni. Nè ciò è contrario a quanto lo stesso Benvenuto riferisce, che cioè, mentre *adhuc satis iuvenis* dipingeva in Padova una cappella, posta in luogo dove fu un dì un teatro od arena, fosse Giotto visitato da Dante.[3] Oggi infatti sap-

[1] Vedi Villani nel lib. XI, cap. 12.

[2] Vedi canto LXXXV, terzina 85:

> Nel trentasei, siccome piacque a Dio,
> Giotto morì d'età di settant' anni
> E 'n quella chiesa poi si seppellio. (a)

Nacque il Pucci circa il 1300 e visse ben innanzi nel secolo decimoquarto. Vedi Manni, *Notizie di A. Pucci*, premesse al vol. I delle *Delizie degli eruditi Toscani* nell'ediz. del P. Idelfonso da S. Luigi, e il vol. V, pag. 114, delle *Veglie piacevoli,* edite a Firenze dal Ricci nel 1815. Oltre ciò, può consultarsi il capitolo e sonetto di Antonio Pucci: *In lode di Dante,* edito a Pisa dalla Tipografia Nistri nel 1868 e pubblicato dal professore Alessandro D'Ancona.

[3] Con questa chiara indicazione s'intende certamente la Cappella degli Scrovegni, la quale porta anche in oggi il nome dell'Arena. Vedi inoltre il canto XI del *Purgatorio* nel *Commento della Divina Commedia di Dante Alighieri,* vòlto in italiano dall'avvocato Giovanni Tamburini ed edito a Imola nel 1856.

(a) Nel Manoscritto della stessa Biblioteca, colla forma dei caratteri di quel tempo gli anni 70 sono indicati coi seguenti numeri romani LXX.

piamo che codesta cappella fu dipinta da Giotto fra il 1304 ed il 1306, epoca nella quale egli si trovava ancora, come vedremo, in Padova, e il contare allora 40 anni di età non contradirebbe all' *adhuc satis iuvenis,* nel senso che ei fosse ancora nella pienezza della sua virilità. E inoltre, ritenendo Giotto nato nel 1266, anzichè dieci anni dopo, non solo non ci crea difficoltà, ma serve meglio a renderci ragione e della carriera artistica di lui e delle relazioni della sua amicizia con Dante. E veramente noi sappiamo che Giotto era in Roma prima del 1300, dal momento che nel 1298 avea avuta commissione dal cardinale Iacopo-Gaetano Stefaneschi di lavorare nella chiesa di San Pietro il mosaico della navicella, e da papa Bonifazio VIII gli era stata affidata l' esecuzione di altre opere. Quando Giotto fosse nato nel 1266, avrebbe dovuto contare allora 32 anni, mentre ne avrebbe avuti solo 22, quando fosse nato dieci anni dopo. Noi non vogliamo con ciò negare, che anche di 22 anni egli non potesse quei lavori eseguire; ma ci sembra assai più probabile li abbia compiuti, quando era più maturo d' età e di esperienza. Inoltre, se Giotto fosse nato nel 1266, egli sarebbe stato minore di Dante d'un anno, la qual cosa più agevolmente spiegherebbe la loro amicizia, non essendo avvenimento comune l' affettuosa dimestichezza fra un giovanetto di dieci e un giovane di venti anni. È bensì vero che codesta amicizia poteva essersi stretta più tardi; ma essa ci pare meglio spiegata con la sola differenza d' un anno, quando si tenga conto della diversità d' un sentimento svoltosi pei contatti dell' infanzia e di uno, che può nascere più tardi per le svariate contingenze della vita. Nulla adunque, a parer nostro, ci vieta di tener per vera la data dal Pucci indirettamente indicata, dal momento che codest' epoca ci spiega meglio dell' altra le opere compiute

da Giotto in quel torno e la familiarità sua con Dante.[1]

Ogni tentativo di seguire il procedere di Giotto alla scuola di Cimabue torna vano, per essere periti i primi saggi della sua operosità artistica, quali furono i dipinti nella Badia di Firenze.[2] Non si può per altro neppure da noi dubitare, ch' egli abbia giovane ancora lavorato in Assisi, quando comparativamente si esaminino, come abbiam cercato di fare, le storie della vita di San Francesco da lui dipinte nella chiesa superiore. Ei vi fu certamente anche in età più matura, quando cioè dipinse le Allegorie nella vôlta della chiesa inferiore. È inoltre probabile che ei lavorasse queste pitture allora quando, come dice il Vasari, vi fu invitato da Fra Giovanni Di Muro, generale dell'Ordine.[3] Il Vasari stesso ci racconta ancora, che Giotto nel suo viaggio per Assisi fermossi in Arezzo e dipinse in una cappella di quel Duomo la lapidazione di Santo Stefano, e in una cappella della Pieve di San Francesco di

Duomo e Pieve d' Arezzo.

[1] Il Baldinucci, nel vol. I, pag. 131, dei *Classici italiani,* aveva già fatta la stessa osservazione, dicendo che l' anno 1276 poteva essere un errore dello stampatore, e pensava appunto che dovesse esser nato alcuni anni prima, ponendo mente all' età sua troppo giovane quando era a Roma, e alle opere che, secondo il Vasari, egli avrebbe compiute innanzi d' andarvi. Ma il Baldinucci finì ad acconciarsi all' opinione del Vasari, quando questi racconta che Giotto dipingeva all' Arena di Padova nel 1316, mentre vi lavorò fra il 1304 e 1306.

[2] Il Vasari, nel vol. I, pag. 311, dice che furono di Giotto le prime pitture nella Cappella dell' altare maggiore della Badia di Firenze, nella quale fece molte cose tenute belle, ma particolarmente una Nostra Donna, quand' è annunziata. Così anche il Ghiberti, a pag. XIX del *Commento,* dice: « Dipinse Giotto la Cappella maggiore e la tavola nella chiesa della Badia di Firenze. » Non molti anni or sono si pensò che l' Annunziazione, di cui parlano il Ghiberti e il Vasari, fosse quella tavola stessa che dopo l' anno 1812 passò all'Accademia di Belle Arti di Firenze, dove ora vedesi sotto il n. 20 giustamente restituita al pittore *Don Lorenzo Monaco,* che fioriva nella prima metà del secolo decimoquinto.

[3] Il Di Muro fu il quarto Generale dell' Ordine, stato eletto nel 1296 e durato in carica fino al 1304. Vedi Waddingo, *Annales Ord. Min.*, vol. V, pag. 304.

quella stessa città eseguì sopra una colonna i ritratti di questo Santo e di San Domenico.[1] Oltre alla illustrazione dei miracoli di San Francesco, era naturale si dovessero per mezzo di rappresentazioni materiali e figurate diffondere nel popolo anche le regole dell'Ordine. A tal uopo fu commesso a Giotto di simboleggiare in Assisi le virtù, che a quei tempi maggiormente rifulgevano nei seguaci di San Francesco. E Giotto eseguendo l'incarico, nutrito come dovea essere dello spirito dei tempi, non poteva adottare una forma diversa dall'allegoria, poichè essa era la sola, con la quale vestivasi in quell'epoca ogni concetto. Per tal maniera egli immaginò la Povertà, dal Vangelo tanto raccomandata ai seguaci di Cristo, come scelta da San Francesco per sua sposa. Questa, dimessa negli abiti e sofferente nell'aspetto, percorre il cammino della vita non privo di qualche attrattiva. E perciò, se essa procede sopra un sentiero irto di spine, gode ad un tempo del profumo delle rose. Presa a sassi dalla Leggerezza, scansata e schernita dalla Effeminatezza, essa si mostra nemica dell'Avarizia e della Voluttà, amica invece della Castità e della Speranza, che le infondono celeste conforto. Chi tutto dà al povero, diviene alla sua volta mendico; ma la coscienza del bene compiuto torna di conforto così, come il trovare le rose fra le spine, e il compenso finale è un seggio fra gli Angeli in cielo. Ma la Povertà disgiunta dalla Penitenza e

Basilica inferiore.

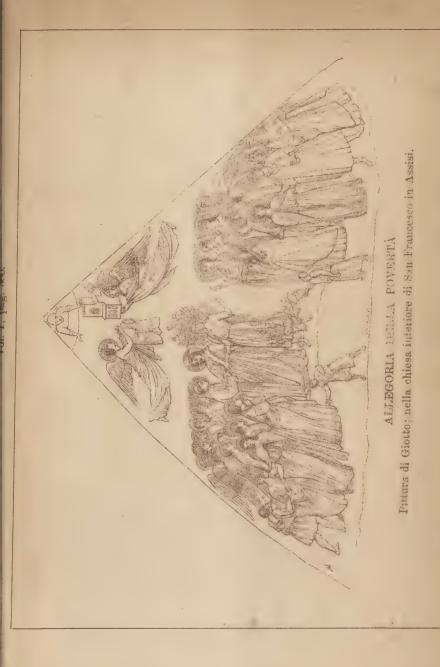
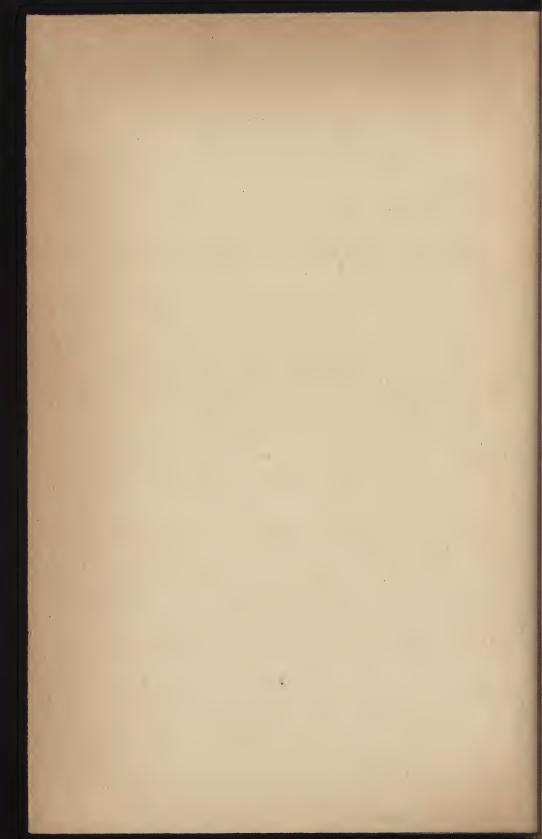
[1] Quel primo dipinto perì nell'anno 1561 per la demolizione del vecchio Duomo, mentre i ritratti esistono ancora al loro posto. San Francesco ha un libro in mano e San Domenico un giglio. Le figure sono alquanto dure e stecchite e posano ritte sulla punta de' piedi. Duri troppo sono i loro contorni, non belli i tipi, mal disegnate le estremità e meschini troppo i panneggiamenti; il colorito è bigiastro e alquanto tetro, specialmente nelle ombre. L'insieme delle figure non è troppo felice, e perciò noi non crediamo che esse siano di Giotto; ma i caratteri loro ci lasciano credere siano piuttosto opera di Iacopo del Casentino, che fioriva verso la metà del secolo decimoquarto.

dalla Castità non era ancora perfezione giusta il concetto prevalente in quell' epoca. Ad ognuno adunque che domandava di far parte dell'Ordine de' mendicanti, richiedevasi anzitutto Purità e Penitenza. A durare la prova e vincere il premio era mestieri di coraggio; ma chi non mancava di forza d'animo e di fede toccava con l' aiuto della preghiera la mèta, sommettendosi alla Castità da muraglie insuperabili custodita, per essere guardate dalla Prudenza, dalla Giustizia, dalla Temperanza e dalla Obbedienza. L'Obbedienza era però assoluta, come il dimostra il giogo, cui dovea assoggettarsi il mendicante. Ad essa andavano compagne l' Umiltà e la Prudenza; quella a rendere contento l' affigliato, questa a necessario suo schermo contro la Superbia, l'Invidia e l' Avarizia. Chi acconciavasi volenteroso al giogo, era certo del Paradiso e dovea con Francesco sedere fra le schiere celesti. Questo era il soggetto che Giotto doveva dipingere nella vôlta di mezzo della chiesa inferiore, sopra l'altare che copre il corpo del Santo.

Egli rappresentò adunque nel primo scompartimento le mistiche nozze del Santo con la Povertà per mezzo di Cristo, dando alla cosa la maggior possibile chiarezza e illustrandola coi fatti stessi della vita di San Francesco. In tal modo ei prese a ritrarre non solo i pregi morali d' una vita di perfezione, ma ad esaltare ad un tempo la virtù e la santità del fondatore dell' Ordine.

Nell'angolo a sinistra di chi guarda il dipinto, sta in umile atteggiamento un povero vecchio, che stende la mano per chiedere l'elemosina a un giovane di belle forme e di aspetto piacevole e simpatico, il quale, girandosi sollecito con sguardo compiacente e sereno verso di lui, fa atto di spogliarsi della propria veste e donargliela. Testimonio e quasi consigliere di quest' opera di carità e d'amore sembra essere il suo Angelo custode,

ALLEGORIA DELLA POVERTÀ

Pittura di Giotto; nella chiesa inferiore di San Francesco in Assisi.

il quale, mentre con una mano prende il giovane pel braccio, gli indica coll'altra, quasi a rincalzo d'esempio e conforto nel bene, la pia cerimonia del matrimonio della Povertà con San Francesco, compiuto per diretto intervento di Cristo.[1] La stessa allegorica cerimonia del mistico connubio sta a dimostrare, come sia degno d'essere aggregato all'Ordine chi efficacemente aiutando i poverelli ne esercita la virtù principale. La Povertà è rappresentata da una donna scarna e sofferente, coperta da un vecchio e sdruscito abito tutto a toppe, stretto alla vita da una corda e corto così da lasciare scoperto il collo, una parte del seno, delle braccia e delle gambe. Ha sul capo un panno bianco fermato da un cerchio attortigliato di legno dorato, sotto il quale ai lati della faccia scende negletta giù per il collo e le spalle la lunga capigliatura, lasciando scoperto il suo nobile ed estenuato sembiante. Quieta e tranquilla essa poggia i nudi piedi sulle sottoposte spine, le quali alzandosi a lei d'attorno fioriscono in rose e gigli.[2] È collocata nel mezzo del quadro sopra un rialzo di terreno scosceso e con lo sguardo benigno e sorridente, è rivolta a San Francesco che di profilo scorgesi a lei davanti sul suo lato destro. Cristo è nel mezzo e tiene amorosamente per il braccio la Povertà, ch'ei conduce a ricevere l'anello di sposa che San Francesco le sta per mettere in dito.[3] Tanto il Cristo, quanto la Povertà guardano amorosamente San Francesco e questi fissa lo sguardo affettuoso nelle due donne, che presso alla Povertà gli stanno di rimpetto.

[1] La veste di San Francesco tutta ripassata nelle tinte è divenuta scura ed opaca.

[2] Sulla guancia sinistra della Povertà scorgesi un buco turato con calcina, stato fatto per configgervi un anello di ferro destinato un tempo a sorreggere gli addobbi che si attaccavano per festeggiare alcune religiose solennità.

[3] Il manto azzurro del Cristo è alquanto alterato nella tinta.

Queste raffigurano la Speranza e la Carità e tengono lo sguardo benignamente rivolto a San Francesco, mentre la Povertà coll'altro braccio mezzo sollevato tiene fra le dita l'anello ricevuto da San Francesco e lo porge alla vicina Speranza. Questa col braccio levato è in atto di accettarlo [1] nel tempo istesso che la sua compagna, la Carità, con la destra offre in cambio alla Povertà un cuore e tiene l'altro braccio piegato al seno. Attorno al capo, e sopra i ricchi capelli annodati di dietro, ha la Carità una ghirlanda di fiori e tre fiammelle ardenti. Davanti alla Povertà sta un cane in atto di avventarlesi contro; più sotto e da un lato un fanciullo con una lunga canna tenta di accostare alle nude carni delle gambe di lei le spine, dalle quali è circondata, e un altro fanciullo dall' altro lato, per dimostrare forse il dispregio che la Povertà ispira nel mondo, è in atto di scagliarle contro delle pietre. [2] Bel contrasto fra il giovane ricco e il vecchio mendicante fa dal lato opposto, nell'angolo a destra di chi guarda, la figura d'un altro giovane, che signorilmente vestito con una berretta aderente al capo cinto d'alloro, e un girifalco sul pugno sinistro coperto dal guanto, sogghigna sdegnoso e osservando quell'atto di carità fa con l'altra mano le fiche. Costui è preso leggermente pel braccio da un Angelo, il quale gli indica il compiersi della santa cerimonia e lo invita a seguire l'esempio di San Francesco. Ma egli mostrandosi sordo all'invito e sdegnando l'esempio si dispone invece a partire. Vicino a lui vedesi un uomo di età avanzata e riccamente vestito tenere con le mani stretta al seno una borsa, forse conte-

[1] La sua veste azzurra per l'azione del tempo e del restauro è divenuta scura.

[2] San Bonaventura nel capitolo II, pag. 418, scrive: *Lapidibus impetebat et tamquam insano et dementi clamoris vocibus.*

nente denaro, e guardando il giovane mostra di prendere la stessa strada e sembra anzi che l' inviti a seguirlo.

Fra questi due havvene un terzo col capo coperto dal manto che, sorridendo e indicando col pollice della destra rovesciata il giovane, si dispone a precedere entrambi nel triste cammino. [1] Con codesto gruppo si è forse voluto significare nel giovane il gentiluomo frivolo e dedito ai piaceri mondani, che schiva e prende a scherno il buon consiglio e l'esempio dato da chi dona, come il Santo, la veste al povero. Nell' uomo attempato che stringe la borsa è rappresentata l'Avarizia senza cuore per alcuno, e ricercante nei vizii altrui quell' appoggio e quel consenso che non trova presso le persone dabbene. E nella terza figura posta framezzo a codeste due si volle forse raffigurare il cattivo consigliere. [2] La schiera degli Angeli, che in piedi in

[1] Il disegno originale di questo gruppo (fatto su pergamena a penna con ombre indicate col pennello a tinta di bistro) passò in questi ultimi anni dalla Raccolta dei disegni del signor Federico Reiset di Parigi nelle mani del duca d' Aumale.

[2] Se isolatamente si osserva la figura del giovane che sogghigna e fa le fiche, par certamente cosa triviale, sconcia e appena tollerabile in persona volgare e plebea. E l' impressione varrebbe a giustificare il rimprovero che il Rumohr (Op. cit., vol. III, pag. 56-57) fa a Giotto, d'essersi cioè, primo, scostato dalla severità dei tipi cristiani dei suoi predecessori, lo che a noi pare un giudizio nè giusto nè vero. Quali sarebbero i tipi, cui vorrebbe riferirsi il Rumohr? Quelli del Giunta forse, del Margaritone, del Berlinghieri o di Cimabue; oppure quelli dei pittori che li precedettero, e dei quali troppo a lungo e in modo prolisso e forse noioso ci siamo forzati di descrivere i brutti tipi e caratteri, per renderci ragione di ciò che era l' arte in quei tempi? Ed a ciò siamo pure stati indotti dalla tendenza ai nostri giorni prevalente, di trovare cioè bellezze, laddove realmente non esistono. Così il Rumohr critica Giotto di aver talvolta introdotto in argomento solenne azioni ed accessorii puerili, per secondare la frivolezza del Monachismo e unire il burlesco al patetico, giudizio che ci sembra troppo severo e non del tutto esatto. Noi anzitutto osserviamo a questo proposito che fu quella, più che colpa di Giotto, una deplorabile usanza del tempo di servirsi dell'allegoria, mezzo certamente non troppo adatto e lodevole per esporre nettamente idee e concetti. Noi vediamo invece che in confronto dei suoi predecessori

varii e ben composti movimenti stanno pieni di attenzione e compiacimento ai lati del gruppo centrale ad assistere alla pia cerimonia, formano lo spirituale corteo, dinanzi al quale si compie il mistico connubio. Nell'angolo in alto vedesi da un lato un Angelo sospeso in aria in atto di volare verso Dio, portando nelle mani a guisa di offerta una veste rossa, che par quella stata regalata dal giovane al mendicante. Dall' altro lato un altro Angelo sostiene un piccolo edificio cinto di mura, nel mezzo del quale si alza un albero verdeggiante. Con ciò volle forse il pittore significare quanto tornino care a Dio le virtù della Carità e della Povertà, e come sia da lui prediletto il convento, nel quale simili virtù sono

Giotto seppe dare alle sue figure tipi e caratteri assai migliori, per non dir nuovi, mostrando uno studio profondo della natura, delle passioni e del cuore umano. Sono qualità queste che Giotto avea comuni con Dante, e per ciò guardando alla figura del giovane che fa le fiche ci ricorda quel che Dante nell' *Inferno* (canto XXI) fa dire al capo della schiera dei demoni, quando dà loro il segnale della partenza:

Per l' argine sinistro volta dienno;
Ma prima avea ciascun la lingua stretta
Co' denti verso lor duca per cenno.
Ed egli avea del cul fatto trombetta.

A questo proposito il *Commento* di Pietro Fraticelli ci dice: « Alcuni rimproverano Dante di queste sconce espressioni; ma i precetti de' maestri e l' arte vogliono che gli atti e le parole sian convenienti alle persone in iscena e ritraggano fedelmente della loro natura. » Questo giudizio può ben adattarsi anche alla figura dipinta da Giotto, a proposito della quale osserviamo che, trattandosi di una scena rappresentata, in cui l'occhio può d' un tratto abbracciare tutta l' azione, ne avviene che quella figura messa giudiziosamente a contrapposto di altra azione e in armonia col resto dell' allegoria, non offende tanto l' occhio, nè conturba la mente del riguardante, quanto forse lo potrebbe in una scena descritta, nella quale il lettore deve ricordarsi, o ritornare addietro colla memoria, per conoscere ciò che prima ha letto. E ci sembra avvenuto di Giotto e di Dante quel che crediamo accada d' ogni forte e potente ingegno, quando con uno studio profondo della natura ricerca l' effetto nel contrasto delle differenti passioni, innestate appunto da Giotto, come era vezzo dei tempi, in una rappresentazione allegorica, dove il sacro era mescolato al profano.

praticate. Iddio è rappresentato da una figura che per metà vedesi sporgere da sotto due veli, accogliendo a braccia tese le offerte dai due Angeli.[1]

Giotto scrisse sulla Povertà una canzone, la quale quantunque per la lingua e pel metro sia dagli eruditi giudicata imperfetta, pure è assai importante per la schiettezza dei sentimenti espressi, chè sembrano contraddire a quelli rappresentati con la pittura.[2] Giotto rifiuta alla Povertà imposta dalla Regola il merito della virtù, quantunque ne creda possibile l'esercizio senza secondi fini. Ei crede la Povertà involontaria conduca troppo spesso al male, spinga il giudice alla venalità e trascini al disonore donne e donzelle; in massima ei la stima consigliera di menzogna, di furto e di violenza. La stessa Povertà volontaria ristretta a regola, come viene proseguita non approva, non richiedendo essa pel suo esercizio delicatezza di animo, cognizioni od altra virtù qualunque. Da ciò par manifesto come, secondo Giotto, essa non meriti la rinomanza di virtù. Questi concetti sulla Povertà non impedirono però al pittore di assumere e condurre a buon fine con tutto l'impegno la commissione avuta, benchè ei non partecipasse gran fatto alla molta e generale riverenza, nella quale erano tenuti i Frati, di cui non ignorava certo i difetti, i vizii e le debolezze, per le quali pagavano il loro tributo alla inferma natura. Comunque, Giotto li servì del suo meglio, nè dallo scrupoloso adempimento del suo dovere ei fu distolto da diversa personale opinione, da riguardo di partito o differenza di condizione. Gli artisti ebbero sin dal principio questo di particolare e di pro-

[1] Nel mezzo del primo di questi veli vedesi qui pure conficcato un anello di ferro per attaccare gli addobbi nelle solennità.

[2] La canzone è riprodotta dal Rumohr nel vol. II, a pag. 51, e dal Vasari nel vol. I, a pag. 348, del *Commentario alla vita di Giotto.*

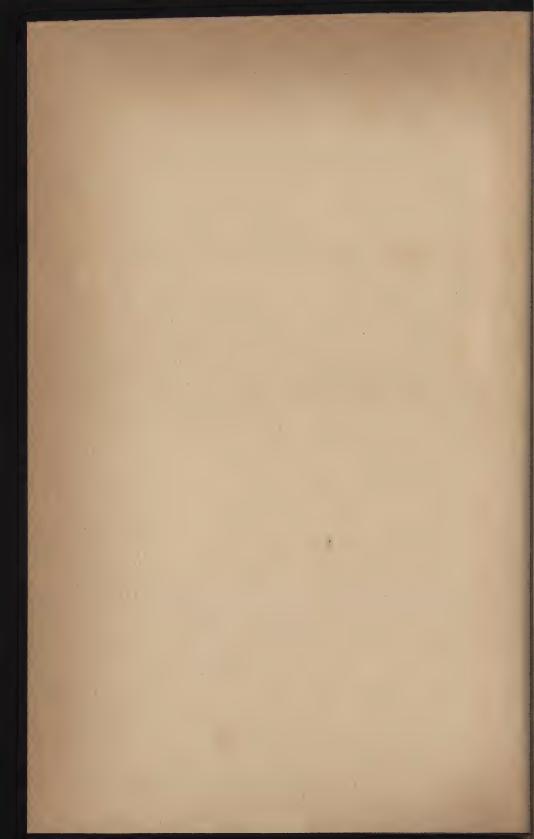
prio, che mentre erano da per tutto i benvenuti venivano però lasciati perfettamente liberi nelle loro opinioni. Essi servivano Guelfi e Ghibellini col medesimo amore e zelo, coi quali più tardi lo stesso Raffaello faceva quadri così pei Duchi di Urbino come per gli amici ed avversarii loro. Certo che nella pittura di Assisi Giotto dipinse diversamente la sua allegoria, per la qual cosa, citando in prova il canto XI del *Paradiso*, si è forse creduto ch' ei non riproducesse col pennello se non quanto l' amico suo Dante aveva colla penna illustrato. E siccome codesto canto non fu compiuto che circa il 1320, così si pensò che anche la pittura di Giotto fosse opera di quel tempo; la quale induzione pei caratteri stessi del dipinto non ci sembra esatta. È da osservare inoltre che le allegorie di Giotto non corrispondono, come il lettore si sarà accorto, al canto di Dante, se non forse nel solo concetto del gruppo principale, dove la Povertà si marita a San Francesco. Ma quando ben si consideri, neppur questo gruppo risponde siffattamente al concetto svolto da Dante, da potersi con fondamento tenere come una copia di quel canto che così si esprime:

> La lor concordia e i lor lieti sembianti,
> Amore e maraviglia e dolce sguardo
> Facean esser cagion de' pensier santi. [1]

Ma sia pure che in parte si assomiglino e in qualche parte del concetto pittura e poesia concordino, ciò non contraddice punto alla nostra conclusione. Noi conosciamo i vincoli di amicizia che legavano Dante a Giotto, nè ci sembra difficile che, conversando fra loro quei due grandi rigeneratori della letteratura e dell' arte, siansi spesso reciprocamente comunicati i loro concetti e abbiano

[1] Vedi *Paradiso,* canto XI, versi da 76 a 80.

ALLEGORIA DELLA CASTITÀ

Pittura di Giotto; nella chiesa inferiore di San Francesco in Assisi.

discusso i loro pensamenti.[1] Ma poichè si riscontrano in queste allegorie idee e concetti allora prevalenti, non deve recar sorpresa se, fuggevolmente giudicando il fatto, si giunse a concludere fosse un lavoro copia dell' altro per avere essi una specie d' impronta comune, quantunque la pittura di Giotto preceda d' alcuni anni la poesia di Dante. Ma siffatta conclusione non regge, quando si esaminino i due lavori e fra loro si confrontino anche nei particolari. Il Vasari crede alla sua volta che le allegorie di Assisi siano state a Giotto suggerite da Dante.[2] E ciò potrebbe essere verosimile, come potrebbero anche essere state suggerite da altri e dagli stessi Frati, fra i quali certamente non dovevano mancare uomini dotti e studiosi. Ma pure ammettendo o l'una o l' altra di codeste ipotesi, non sarebbe per ciò solo scemato il merito del pittore, dal momento che esso seppe con arte tanto maestrevole dare bella forma a quei concepimenti e renderli intelligibili, per quanto il comporta l' oscuro senso dell' allegoria.

Nel secondo scompartimento è rappresentata la Castità. Nell' angolo a sinistra di chi guarda, si vedono tre figure: la prima sembra un Terziario dell' Ordine, la seconda è un frate e la terza una monaca.[3] Si fa incontro ad esse San Francesco accompagnato da Angeli e da guerrieri. Uno degli Angeli presenta la croce alla monaca, la quale, stendendo verso di essa le braccia, mostra nel movimento e nell' espressione il vivo desiderio di averla, mentre San Francesco,[4] pieno di carità,

[1] Il Balbo nella *Vita di Dante,* a pag. 54, dice che anche Dante dipingeva, e cita in proposito di questo fatto Leonardo Aretino. Ma si potrebbe anche pensare, che nell' infanzia si trovassero insieme alla stessa scuola e ricevessero in comune la prima istruzione letteraria.

[2] Vedi Vasari, vol. I, pag. 325.

[3] Volle forse il pittore rappresentare i tre primi seguaci e affigliati al Santo, il frate Bernardino da Quintavalle, Santa Chiara madre del second' Ordine, e il Beato Egidio primo dei Terziari.

[4] La veste ripassata è divenuta oscura.

prende per mano il frate onde aiutarlo a salire. Il Terziario, uomo di maggiore età, spingendosi alquanto in avanti colle braccia tese e le mani giunte, mostra anch' egli nel suo movimento il desiderio e la premura di salire e far parte della religiosa famiglia.[1] Vicino a San Francesco sta un vecchio vestito da guerriero in atto di attendere; ha nella mano destra l' istrumento di penitenza e l'altro braccio coperto dallo scudo, nel mezzo del quale vedesi il segno della croce. Nel mezzo del quadro vedesi la figura tutta nuda di un giovane immerso per metà in una vasca. Un Angelo gli tiene una mano sulla spalla e coll'altra gli fa alcun poco piegare il capo da una parte, affinchè un altro Angelo dall'altro lato, versandogli addosso con un vaso dell' acqua, lo possa lavare per bene, come appunto farebbero due persone caritatevoli e amorose, per ripulire una persona sudicia od impura. Dietro al secondo Angelo vedonsi di profilo altri due, con delle vesti sulle braccia, in aspettazione di rivestirlo non appena sia compiuto il lavacro e la purificazione, alla quale assistono. Più indietro sull' alto di mura merlate che circondano un forte, si vedono per metà sporger fuori le due figure della Mondezza e della Fortezza, tenendo la prima col braccio disteso l'asta d' una bandiera bianca, in attenzione di affidarla al giovane appena fosse dagli Angeli purificato; mentre la seconda in eguale atteggiamento gli porge con la destra lo scudo, e tiene coll' altra mano l' elsa della spada.[2] Con ciò si volle forse significare, che dopo essere lavati e mondi dai peccati oc-

[1] Si è creduto di riconoscere in questa figura il ritratto di Dante; ma noi non sappiamo riscontrarvi alcuna rassomiglianza con quelli già conosciuti del Poeta, incominciando dal più antico, nella Cappella del Palazzo del Podestà a Firenze.

[2] La Mondezza ha i capelli spartiti e aderenti al capo col mezzo di una fascia azzurra, di sotto la quale ricascano in ricci copiosi sovra le spalle. La Fortezza porta la corazza come un guerriero, ha sul capo un morione con due ali come quello di Mercurio.

corre essere d'animo forte per mantenersi nello stato di purità e di grazia. A destra di chi guarda e presso agli Angeli che tengono le vesti, vedesi con lo scudo nel braccio sinistro piegato di traverso al corpo, nascondendo coll' altro lo staffile dietro al dorso, uno dei vecchi guerrieri che osserva il giovane e aspetta fermo e risoluto la fine dell' abluzione. Vicino a lui sul davanti all' opposto lato rivolto, sta fortemente piantato sulle gambe e osservando la scena un altro guerriero con lo scudo in difesa e lo staffile in mano, come di persona preparata a colpire. Dietro ad esso gli Angeli guardano una figura d' uomo incappucciato con barba e ali, vestito di una lunga tunica, dagli squarci della quale vedonsi sulle carni del dorso i segni delle sofferte battiture. Questa figura rappresenta la Penitenza. Essa tiene nelle mani un istrumento di disciplina a tre punte, che configge nelle carni di una ignuda figura di donna con le ali, cogli occhi bendati, col capo cinto da una corona di fiori appassiti e biancastri, con lunghi capelli scendenti inanellati per le spalle e le cui gambe finiscono come quelle d' un uccello rapace. Rappresenta l' Amore impuro, cui, attaccato a una corda, scende dalla spalla sul fianco il turcasso pieno di frecce. Alla corda stanno appesi parecchi cuori umani, e nella sinistra mano ha la balestra con un fiore violaceo appassito. Questa figura viene ferita, spinta innanzi e discacciata dalla Penitenza, e mentre si rivolge a questa precipita dalla roccia, sotto la quale, rappresentata da un porco alato, sta allegoricamente figurata la Immondizia sdraiata supina a gambe levate, mostrando, dall' ansietà che esprime, il desiderio d' abbracciare l' Amore impuro. [1] La Penitenza nello

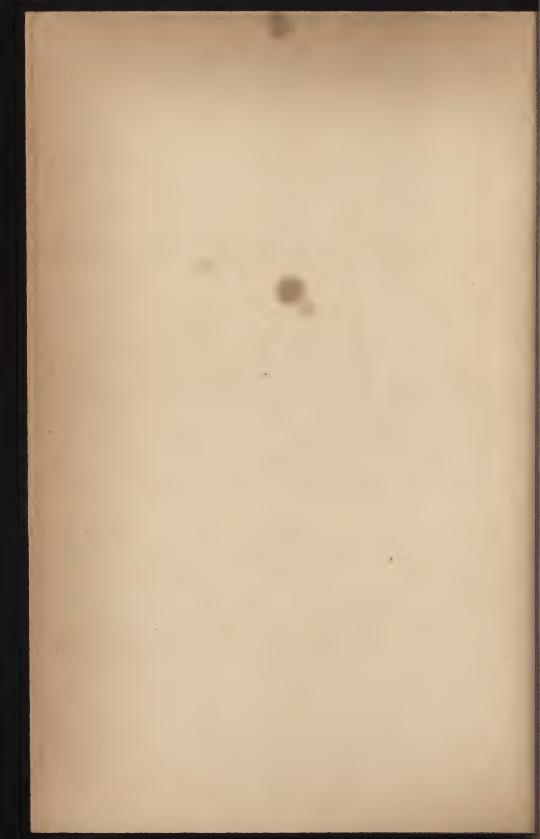
[1] Questa figura è stata ripassata con colore e la tinta è divenuta oscura.

scacciare l'Amore impuro è aiutata da tre Angeli di bei lineamenti, coperti di lunghe vesti e coll'elmo in capo. Il primo di essi pianta nelle carni dell'Amore la punta d'una lunga lancia; il secondo ha la secchiolina dell'acqua benedetta; il terzo, mettendo innanzi colla destra la croce, tiene coll'altra mano la tanaglia e i chiodi, simboli della Passione di Cristo, alla potenza de' quali nulla resiste. Dietro all'Amore vedesi finalmente la Morte con quattro ali, che, brandendo minacciosa con una mano la falce, afferra coll'altra il braccio della Concupiscenza, rappresentata da una nuda figura d'uomo alato. Essa, riluttante, è spinta dalla Morte nelle fiamme che le divampano intorno. Per vietare a codesti vizii il ritorno, stanno dietro agli Angeli e chiudono il passo tre guerrieri fermi e sicuri della propria forza. Nel fondo, per quanto è larga la parete, sorge una fortezza di forma quadrangolare, dalle cui mura sporgono per metà le figure della Mondezza e della Fortezza; mentre nel mezzo e sull'alto del maschio vedesi alla finestra di profilo e a mani giunte la Castità, rappresentata da una giovane donna che prega. Da un lato un Angelo librato a volo le offre a difesa un morione con celata, e dall'altro un secondo Angelo le porge a premio della vittoria un vaso con una pianticella di sempreverde. Sull'alto della torre vedesi una campana, e sulla cima acuminata del tetto sventola una bandiera bianca simbolo di castità.[1]

Nel terzo scompartimento è rappresentata l'Obbedienza. Sulla parete sotto un finto loggiato con tre archi sul davanti e uno per ciascun lato, sostenuti da svelte colonnine, vedesi Cristo Crocifisso fra la Madonna e San Giovanni. Sotto sta seduta nel mezzo l'al-

[1] Una parte del dipinto coll'intonaco vicino al vaso portato dall'Angelo è restauro moderno.

ALLEGORIA DELL' OBBEDIENZA

Pittura di Giotto; nella chiesa inferiore di San Francesco in Assisi.

legorica figura dell' Obbedienza, rappresentata da un uomo alato in attitudine austera, vestito di tunica, cinto a metà del corpo da una corda, con sopra un largo manto e col cappuccio in testa. Sulle spalle tiene un giogo a simbolo dell' Obbedienza, e coll' indice della sinistra attraverso alla bocca invita al silenzio. Nell' altra mano tiene un secondo giogo sospeso sul capo d' un frate inginocchiato a lei davanti con le mani levate in atto di riceverlo. Da un lato, a destra di chi guarda, assiste alla cerimonia l' Umiltà ritratta diritta in piedi e di profilo, con in mano un cero acceso. In ginocchio dinanzi all' Umiltà vedesi un Angelo, quello forse che inspirò e condusse all' Ordine il frate. Codest' Angelo sorpreso, ma non smarrito, si volge e fissa un mostro che loro muove incontro di corsa. Esso ha forme d'uomo sino all' ombellico, di cavallo nella parte anteriore, di cane o di volpe nella posteriore. Forse in tal modo volle il pittore rappresentare i tre vizii capitali, la Superbia, cioè, l' Invidia e l' Avarizia che dominano il mondo.

Questa specie di Centauro è d' improvviso arrestato nella sua corsa come abbagliato dai raggi di luce che la Prudenza riverbera su lui con uno specchio che tiene nella mano sinistra. Fissando il mostro, essa è seduta davanti un banco alla destra dell' Obbedienza, col compasso nell' altra mano in atto di misurare. [1] La Prudenza è ritratta di profilo con due faccie e una sola testa; la faccia davanti rassomiglia a quella di una giovane donna, l' altra invece al volto d' una vecchia. Ha una corona in capo, di sotto alla quale scende un velo lungo le orecchie che gira attorno al mento della seconda faccia. Nell' improvviso arrestarsi del mostro e mentre si trae in dietro, vedesi piantar forte in avanti sul terreno che calpesta la gamba

[1] Sul banco vedesi un piccolo armadietto e nel mezzo l' altra metà dello specchio, tenuto da una corda o da un ferro.

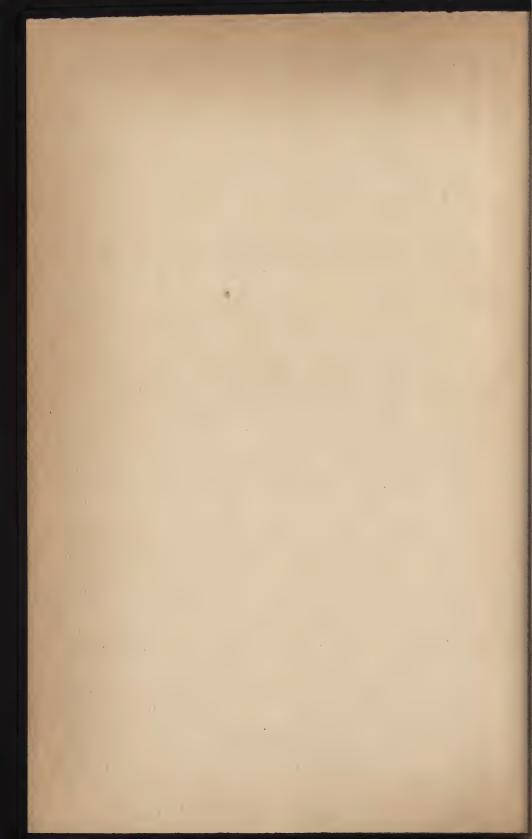
destra, e piegando l'altra s'incurva colla parte superiore della figura, alzando il braccio destro per schermirsi dalla vivida luce che lo colpisce e l'abbaglia. Esso porta allacciato alle spalle un manto rosso, che gli copre l'altro braccio abbassato e col pugno stretto in atto convulso. Dall'altra parte presso il banco della Prudenza vedonsi due giovani in ginocchio: il primo, guardando tranquillo il mostro, prega a mani giunte; il secondo è tenuto per il polso da un Angelo inginocchiato a lui vicino, che gl'indica guardandolo la mistica cerimonia che va compiendosi. Ai lati della loggia sta una schiera di Angeli inginocchiati, i primi dei quali hanno nelle mani un corno e stretti gli uni presso gli altri assistono in diversi, tranquilli e dignitosi atteggiamenti di composta reverenza alla cerimonia, formando quasi due muraglie per chiudere al mostro ogni via di scampo. Sopra il tetto della loggia sta ritto nel mezzo San Francesco con le Stimate e la croce in mano. Ha il giogo sopra le spalle, ma legato attorno al corpo da due corde, i cui capi sono tenuti da due mani che insieme colle braccia escono da un semi-cerchio, in atto di tirarlo in cielo. Da un lato e dall'altro del Santo vedesi inginocchiato un Angelo con una pergamena in una mano e coll'altra levata al cielo, quasi a significare, che seguendo le regole dell'Ordine scritte sulla pergamena si guadagna, ad esempio del Santo, il Paradiso. [1]

Nel quarto scompartimento è dipinto San Francesco in gloria. Riccamente vestito d'un abito a ricami d'oro, irradiando molta luce, egli è seduto in aspetto grave e severo sopra un ricco trono, nel mezzo del qua-

[1] La veste del Santo, quella dell'Obbedienza e del frate inginocchiato, sono state restaurate e il loro colore è opaco, pesante e oscuro.

Vol. I, pag. 392.

SAN FRANCESCO IN GLORIA

Pittura di Giotto; nella chiesa inferiore di San Francesco in Assisi.

dro. Ha in una mano la croce e coll' altra tiene sulle ginocchia un libro aperto. Nell' alto e sopra il capo di lui è dipinto in campo rosso un pennone con la croce sormontata da un Serafino con sette stelle all' intorno. Ai lati del trono una schiera di Angeli, alcuni dei quali han nelle mani un giglio e altri una palma, simboli di purità e martirio. Essi suonano e cantano, muovendo uniti in svariati ed eleganti atteggiamenti alla danza. [1] Le forme degli Angeli sono rigogliose e forti, come è carattere particolare della scuola fiorentina, negli altri dipinti invece prevalgono forme più gentili e quasi muliebri. Ambedue queste forme sono però tipiche, e come quelle più robuste ci fanno presentire la grandiosità degli Angeli del Ghirlandaio e di Michelangelo, così le gentili ci preannunziano gli Angeli dell'Orcagna e dell'Angelico. [2] Nel centro della vôlta havvi entro un tondo la mezza figura del Padre Eterno, quale apparve all' evangelista Giovanni. Ha dorata e ricamata la veste stretta in vita da una cintura. In capo una corona triangolare d' oro, dalla quale, come la barba, scende candida sugli omeri la capigliatura. Dalla bocca gli escono due spade a doppio taglio, tiene nella mano destra un libro con la scritta: *Liber Ecclesiae Divinae,* e nella sinistra le chiavi. Tutt' all' ingiro, tra gli ornati delle diagonali, vedonsi per primi i quattro simboli cavati dall' *Apocalisse,* poscia quelli degli Evangelisti, cui succedono altre figure apocalitiche. [3]

Il Rumohr non volle fermare la sua attenzione su co-

[1] Il colore di alcune vesti e specialmente l'azzurro è in alcuni luoghi alterato.

[2] Tutti e quattro i dipinti sono su fondo dorato.

[3] Vedesi in un quadro la Morte d' aspetto minaccioso montare colla falce in mano un pesante cavallo con quattro ali, e in ciascuno degli altri tre quadri una figura di vecchio parimente a cavallo, la prima delle quali ha in mano le bilance, la seconda impugna la spada, la terza è

desti dipinti, da lui chiamati troppo conventuali ed esprimenti più il programma dei committenti che i concetti dell' artista.[1] Indipendentemente da un tale giudizio, del quale già altrove abbiamo discorso, noi osserviamo che, se Giotto, pure trattandoli allegoricamente, ha saputo rendere intelligibili soggetti già di per sè oscuri, è forza convenire ch'ei seppe col pennello rispondere ai bisogni o riprodurre le mistiche tendenze dell' epoca in modo, che meglio non si sarebbe potuto fare da altri, vuoi con parole o vuoi con lo scritto. E ciò diciamo senza tener conto che siffatti dipinti offrono di per sè largo campo a studiare la maniera tutta particolare spiegata in essi dall' artista. Queste allegorie, state eseguite dopo i freschi della chiesa superiore, dimostrano il progresso fatto dall' arte per opera di Giotto, che già negli affreschi aveva con buon successo applicate le norme del comporre. Lo spazio è giudiziosamente distribuito, i gruppi così bene e con tale arte ordinati da renderci linee facili e ad un tempo semplici e grandiose. Mentre le grandi e più difficili leggi del comporre furono così abilmente applicate, non si trascurarono le altre massime dell' arte. Giotto è infatti un pittore che manifesta sempre in ogni opera sua il concetto, da cui è mosso, e rende con molta evidenza quello che vuole o cerca di rappresentare. Non una figura è collocata fuori di posto, e il carattere di ciascuna risponde all' indole sua e alla parte che rappresenta o significa nel complesso della scena. Nessuna

coll'arco in atto di scoccare la freccia, e rappresentano insieme i quattro Angeli sterminatori. Seguono in altri riquadri: gli Angeli, gli Arcangeli, i Principati, le Podestà, le Virtù, le Dominazioni, i Troni, le quali figure si ripetono ancora fra l' ornato ai lati delle diagonali sulle finte cornici che racchiudono le allegorie.

[1] Il Rumohr nel vol. II, a pag. 67, della sua Opera, manda i suoi lettori a leggere la descrizione che di fresco aveva pubblicata il Köhler nel num. 40 del *Kunstblatt* dell' anno 1821.

movenza discorda dall' azione generale e tutte son trattate in armonia col rimanente della composizione, nè havvi un personaggio, la cui statura non sia bene proporzionata e il cui movimento non sia reso con buona intelligenza del concetto generale. E benchè lasci ancora molto a desiderare, vuoi nei particolari, vuoi nella giusta intelligenza delle forme, specialmente per la parte anatomica; pure, se si esamina una figura o si analizza una sua parte, come un braccio, una mano, una giuntura, e se sotto questo aspetto noi riscontriamo un' arte sempre in sullo svolgersi e imperfetta, è però forza ammettere che il movimento delle figure e l' insieme, e l' accordo dell' insieme colle parti, non mancano mai di renderci esattamente ragione del concetto dell' artista. È un' arte sempre imperfetta, è vero, ma tale, che può dirsi grande rispetto al tempo suo, una volta che fra tante imperfezioni riesce pure ad esprimere quanto vuol significare. In codesti lavori tutto è subordinato al concetto generale, mirando l' artista più al complesso che ai particolari della composizione. Una tale povertà dell' arte è maggiore nelle parti concernenti l' architettura e la prospettiva, le quali pure mostrandosi le più imperfette non solo non nuocciono all' effetto generale, ma stanno anzi in buon accordo col rimanente delle linee generali della composizione. Avuta considerazione ai tempi, Giotto dimostra così nell' architettura come nella prospettiva d' aver saputo col molto suo ingegno e la finezza della sua artistica intuizione trovare ripiego e, fino a un certo grado, supplire alla mancanza di regole fisse. E devesi a questo se, oltre all' avere introdotto nell' ornato gusto e forme migliori, egli ebbe sugli artisti contemporanei anche il vantaggio d' aver migliorate quelle due parti, che all' architettura e alla prospettiva si riferiscono. Di tutto ciò abbiamo osservato un principio nei mi-

gliori quadri già descritti della chiesa superiore, la qual cosa ci è argomento per credere che quei lavori abbia Giotto eseguiti nella sua gioventù. E in quei dipinti si riscontrano infatti applicate le grandi massime che costituiscono, per così dire, il carattere distintivo della sua maniera, e che vedremo ognor più svolgersi nei successivi lavori e prendere forme sempre più perfette. E veramente nelle allegorie della chiesa di sotto, opera certa e incontrastata di Giotto, noi vediamo riuniti a una tecnica migliore, a un maggiore studio della natura e ad una più facile maestrìa di mano, quei pregi stessi che rendono codesti dipinti un sicuro documento d'arte più progredita, più perfetta e sicura. Se noi teniamo dietro uno per uno ai lavori di Giotto, noi lo vediamo sempre e in ogni ramo dell'arte sua successivamente migliorare, finchè giunge al sommo della sua carriera nella Cappella Peruzzi in Santa Croce a Firenze. Se nella chiesa superiore d'Assisi noi vediamo un disegno piuttosto duro, figure alte, ma di forme troppo svelte, asciutte e magre, un colorire freddo e una non esatta fusione di tinte, troviamo invece nelle allegorie dotate le figure di proporzioni migliori e condotte le forme con verità maggiore. Anche i particolari sono meno difettosi di prima e stanno in migliore armonia col rimanente del corpo. L'insieme infine di siffatti dipinti s'avvantaggia sui primi e per una forma più corretta e per una maggiore omogeneità di concetto. Al crudo e quasi violento delinear dell'azione nei primi fa riscontro nell'allegorie un movimento tranquillo e pose più misurate e più vere. I contorni meno duri determinano con maggior cura e precisione le forme; i panni vestono meglio le figure; i gruppi meglio distribuiti, sempre sobrii e privi dell'inutile o del non necessario, equilibrano e spiegano

meglio l'azione generale. Una massa più larga di luce meglio temperata da ombre accresce rilievo ai corpi; e il modo di colorire non solo fu migliorato, ma quasi trasformato. E mentre vedesi in essi un modellare più largo e una maggior fusione di tinte, anche il colore andò guadagnando in trasparenza, nitidezza e vigoria. Nell' abbozzo generale delle carni, in luogo della tinta cupo-grigio-verdastra prima dominante, si vede campeggiare nelle ombre un grigio verdognolo più chiaro, sul quale, passando a guisa di velature tinte più calde e leggiere, il dipinto non solo acquista forza e vigoria, ma chiarezza e trasparenza. Le luci maggiori sono ravvivate con tratti ben nutriti di tinta chiaro-giallognola, i passaggi dalla luce alle ombre fusi insieme con molta diligenza e studio da tinte vaghe e trasparenti, le ombre rinforzate con colore scuro-caldo, e le guance e le labbra rinvigorite da tinte rosee pavonazzette. I colori delle vesti hanno maggior forza e vigoria, e nei fondi sono meglio in armonia col rimanente. Tutto questo diligente, ma faticoso lavoro, è stato eseguito senza offendere la massa generale della luce e dell' ombra, e produce all' occhio un effetto più di prima gradevole e nuovo. E quantunque queste innovazioni da lungo tempo ricercate segnino nella coloritura un grande progresso, pure i dipinti difettano ancora di forza, di vigoria e di chiaro scuro, e benchè la pittura sia nei toni locali in giusto accordo coll' insieme, tuttavia non si è ancora per esse bastevolmente ottenuta la rotondità e il rilievo dei corpi. Ciò nondimeno è forza convenire, che di pari passo al resto andò con Giotto migliorando anche il colorire, formando con quello un perfetto insieme. E a giusta ragione può a lui attribuirsi la supremazia, che anche in questo riguardo la scuola fiorentina prese ad esercitare su tutte le altre, preparando per mezzo di Giotto

la via, nella quale a tanta perfezione giunsero nella pittura murale l'Orcagna, Masaccio, l'Angelico, Fra Filippo Lippi e per ultimi Fra Bartolommeo e Andrea del Sarto. E fu veramente per opera di Giotto che l'arte acquistò forme italiane e si fece nazionale. [1] In lui la composizione, il disegno e l'espressione, formano col colorito un insieme armonico, e ne' suoi lavori quasi si manifesta un linguaggio nuovo che si piega alle diverse necessità del soggetto, cui si applica. Di siffatto linguaggio però l'artista usa moderatamente, e nella sola misura necessaria a esprimere con chiarezza il suo concetto e rendere evidente all'intelletto altrui il significato di quello erasi proposto di rappresentare. [2] Solo per giungere ad una tale chiarezza egli usava di codesti mezzi, e si può dire che nella sua artistica elaborazione tutto è esattamente misurato, nè si rinviene in essa difetto da un lato o eccesso dall'altro. Chi portò l'arte a codesto grado, può ben dirsi con verità essere grande. Rimane inteso che, giudicando di Giotto, non devesi farlo alla stregua

[1] « Tu vedi (dice Cesare Guasti a pag. 5 degli Opuscoli citati) alle maniere de' Bizantini sostituirsi per la mano di Giotto nuovi tipi che volentieri chiamerò nazionali, intanto che la barbarie del Feudalismo cedeva alla costituzione dei Comuni, e dal rozzo latino svolgevasi la bella lingua d'Italia. »

[2] Il Ghiberti nel suo *Commentario* si esprime su ciò egregiamente, dicendo (vedi Vasari, vol. I, pag. 18): « Vide Giotto nell'arte quello che gli altri non raggiungono: arrecò l'arte naturale, e la gentilezza con essa, non uscendo dalle misure. » Il Boccaccio pure scrive nel *Decamerone*, nov. V: « Niuna cosa dalla natura fu, ch'egli con lo stile e con la penna e col pennello non dipingesse sì simile a quelle, che non simile, anzi più d'esse paresse; intanto che molte volte nelle cose da lui fatte si trovava che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto. » Certamente questa è esagerazione poetica, ma pure ci fa conoscere la maraviglia che i dipinti di Giotto destarono. Benvenuto da Imola, antico commentatore di Dante, dice « che fu sì grande l'eccellenza dell'arte ed ingegno di Giotto, che niun prodotto di natura si trova che rappresentato da esso colla pittura non inganni gli occhi, scambiando la cosa vera colla finta. » (Vedi *Purgatorio*, pag. 232, canto X: traduzione dell'avvocato Giovanni Tamburini. Imola, 1856.)

stessa, con cui si giudicherebbe un artista del Cinquecento; ma occorre invece ricordarsi del tempo in cui visse, che egli fioriva cioè in sullo scorcio del secolo decimoterzo ed era già morto nella prima metà del seguente. Tenuto conto di ciò e della condizione, nella quale trovò e in cui lasciò l'arte, noi crediamo che fra le opere sue anche le allegorie d'Assisi giustifichino pienamente il merito che, a parer nostro, è ad esse con molta giustizia attribuito. Ad onta però dei molti miglioramenti da lui introdotti nell'arte, si scorge pur sempre come in alcuni particolari egli segua la maniera del suo maestro Cimabue. Questi temperò infatti per primo la fissità dello sguardo, col dare un taglio oblungo agli occhi, col prolungare le ciglia e correggere la forma della pupilla, cadendo forse nel difetto opposto. Giotto acconciossi alla novità, e quantunque cercasse col tempo di correggerne l'eccesso, noi lo vediamo riprodursi più tardi nei lavori dei suoi scolari e seguaci. Anche nel modo di colorire si allontanò Cimabue apertamente da quello dei suoi predecessori e contemporanei. Invece delle loro tinte oscure, pesanti ed opache, egli ne usò di leggermente chiare e più trasparenti. Unendo così meglio le tinte fra loro, rimediò ancora all'altro difetto delle opere dei suoi predecessori e contemporanei, le quali, pel forte e violento contrasto dei colori, avevano più l'apparenza di lavori di tarsia che di pittura. Ma correggendo questo difetto si riuscì a quello opposto, a un colorire, cioè, troppo languido e dilavato, dal quale neppur Giotto crediamo che vada immune, per quanto possa oggi sembrarci maggiore, pel molto tempo trascorso dall'epoca, in cui furono quei lavori compiuti. E certamente per l'azione del tempo hanno assai perduto di quelle tinte leggiere, che date a guisa di velature aggiungevano luce e vigoria al dipinto. Le stesse osservazioni potreb-

bero ripetersi quante volte particolare per particolare si volessero sottoporre a esame i prodotti dell' arte sua e confrontarli con quelli di Cimabue. Mentre Giotto studiava così misuratamente una per una tutte le diverse parti dell' arte, tutte di pari passo avvantaggiandole, noi vediamo invece dopo la sua morte gli scolari e i seguaci suoi portare bensì qualche miglioramento a questa o a quella parte, secondo che essi prendevano meglio a studiare o il colorito o il particolareggiare delle forme e degli accessorii; ma, non possedendo essi la forza del suo ingegno inventivo, nessuno fu come lui capace di far progredire l' arte in tutti i suoi molti rispetti. Nelle mani dei suoi discepoli si può dire essere l' arte caduta dall' alto seggio su cui l' aveva collocata il maestro; nè si rilevò fino a quando, mercè gli sforzi di tutti e i parziali e isolati progressi di molti abili e valenti maestri, fu nel secolo successivo dal Ghirlandaio spianata la via al perfezionamento che l' arte ottenne più tardi per opera di Leonardo, Fra Bartolommeo e Raffaello, i quali in sè compendiano alla lor volta, e soli, tutti quei continui e isolati miglioramenti stati recati alla pittura nel lasso di più secoli e pel concorso di molti artisti. Giotto può dirsi veramente pittore universale, imperocchè egli conosceva la pittura, la scultura e l' architettura, nè essere poteva altrimenti dal momento che esse sono come parti d' un sol corpo destinate a mutuamente aiutarsi. Esse infatti erano a quei tempi insegnate insieme nella stessa bottega, e solamente all'artista, cui tutte erano famigliari, quando era dotato di naturale disposizione e potenza d'ingegno, veniva concesso di riuscire sommo e farsi capo d' una scuola. Se Giotto non ha potuto condurre l' arte fino alla perfezione, ha però gettate le solide fondamenta di un' arte vera. E avuto riguardo ai tempi può dirsi e con ragione, che nessuno dei grandi maestri

vissuti all'epoca di Giulio II e di Leone X, è stato maggior artefice di lui, o che più di lui hanno a vantaggio delle arti operato.

Ma, in continuazione delle allegorie già esaminate, altri affreschi coi caratteri di Giotto si trovano nel braccio destro della crociera nella chiesa di sotto, e sono le storie della vita di Cristo e di San Francesco. Se parlando di Giotto in Assisi, le parole del Ghiberti si riferiscono alle pitture della chiesa di sotto, certo egli ha inteso parlare di queste storie.[1] Il Vasari è anche più esplicito, dicendoci che finite le storie nella chiesa superiore Giotto dipinse nel medesimo luogo, ma nella chiesa di sotto, le facciate superiori cioè, dalle parti dell'altar maggiore e tutti e quattro gli angoli della vôlta di sopra, dove è il corpo di San Francesco.[2] È evidente che il Vasari intende di parlare delle allegorie già descritte e delle altre pitture da noi testè ricordate. Non ci sembra però esatto, quando attribuisce al romano Pietro Cavallini la grande Crocifissione e a Giotto le altre storie della Passione di Cristo, dipinte nell'altro braccio della crociera, dall'altra banda dell'altar maggiore verso la Sagrestia. In questi dipinti, compreso il San Francesco che riceve le Stimate, già da noi ricordati quando abbiamo tenuto parola del Cavallini, si è notato riscontrarsi i caratteri della scuola senese e la maniera propria dei fratelli Pietro e Ambrogio Lorenzetti, ma non già, come vorrebbe il Vasari,[3] quella del Cavallini e di Giotto. Per noi resta sempre fermo essere di Giotto e della sua scuola

[1] Vedi Ghiberti, *Commentario,* pag. 18, 19: « Dipinse Giotto nella chiesa di Ascesi dell'Ordine de' Frati Minori quasi *tutta la parte di sotto;* » da queste parole può nascere il dubbio se esso intenda parlare degli affreschi nella parte di sotto della chiesa superiore, o delle pitture, di cui ora si parlerà, nella chiesa inferiore.

[2] Vedi Vasari, vol. 1, pag. 315, 316.

[3] Vedi Vasari, cap. III, pag. 174 e seguenti.

oltre che le allegorie nel mezzo della vôlta sopra l' altare, anche i dipinti della crociera a destra. Il Rumohr, invece, attribuisce i dipinti della crociera a Giovanni da Milano [1] anzichè a Giotto e a' suoi scolari. Ma noi crediamo ciò possa derivare da poco retta interpretazione delle parole del Vasari, laddove parla di Giovanni da Milano. [2]

Nel braccio adunque della crociera a destra fatta a vôlta, abbiamo l' uno sopra l'altro tre ordini di pitture. In quello superiore a destra di chi guarda, vedesi la Nascita del Bambino e la Visita di Santa Elisabetta alla Madonna; nel secondo l' Adorazione dei Magi e la Presentazione di Gesù al tempio; nel più basso e vicino alla pittura già ricordata del Cimabue, sta la Crocifissione. Superiormente è rappresentata dall' altra parte la Fuga in Egitto e la Strage degli Innocenti; nel secondo ordine la Disputa di Cristo tra i Dottori, con Maria e Giuseppe che lo cercano; e nell' ultimo il suo ritorno a casa con essi. Gli spazii fra un dipinto e l' altro sono riempiti da un ornato a fogliame, in mezzo del quale sopra fondo dorato vedonsi entro piccoli riquadri delle mezze figure di Santi e Profeti, e altre figure simboliche. Esaminando il dipinto della Nascita, possiam dire che, se una tale composizione pecca forse di eccessiva simmetria, attrae però per la dolce e celestiale quiete che da essa traspira. Nel mezzo, sotto una tettoia di legno sur un rialzo del terreno, sta di profilo seduta sovra un panno disteso per terra

[1] Vedi Rumohr, op. cit., vol. II, pag. 87, seguito in ciò dal Kugler.

[2] Il Vasari nella *Vita di Taddeo Gaddi*, vol. II, pag. 120, dice che Giovanni da Milano aveva dipinto in Assisi la tribuna dell'altar maggiore, dove fece un Crocifisso, la Madonna e Santa Chiara, e nelle faccie e dalle bande alcune storie della Vergine; mentre invece le pitture che oggi vediamo, si riferiscono alla Nascita e Morte di Nostro Signore e ad alcuni fatti della vita di San Francesco.

la Madonna, amorosamente guardando il Bambino, che sollevato a sè dinanzi tiene fra le mani. Scendono diritti dall'alto dei raggi di luce; ai lati volando rivolti verso il cielo e guardando la stella stanno due schiere di Angeli. Sotto la tettoia, sospesi in aria con lo stesso grazioso atteggiamento dei primi, vedonsi altri due gruppi d'Angeli in atto di venerare il neonato Bambino. Di dietro havvi la mangiatoia col bue e l'asino, e nel fondo una scoscesa montagna. Alla destra di chi guarda scende dal cielo un Angelo, annunziando ai Pastori la nascita del Messia. La dolce espressione del viso, l'atteggiamento quieto e quasi celestiale del Messo divino, fanno bel contrasto col pronto movimento di sorpresa d'uno dei due Pastori, i quali, scordando quasi le pecore pascolanti loro d'intorno, guardano fissamente l'Angelo. Dall'altro lato è sul davanti seduto pensieroso Giuseppe, con la testa appoggiata al braccio sinistro. Nel mezzo vedonsi rappresentate con molta naturalezza e verità due donne sedute presso un tinozzo, l'una delle quali scherzando prende pel naso il Bambino che stringe amorosamente al seno, mentre l'altra porge i panni.

La Visitazione ha carattere egualmente misurato e severo, e pel sentimento che esprime ricorda i dipinti eseguiti nel secolo successivo dal Beato Angelico. Nel mezzo del quadro vedonsi la Madonna e Santa Elisabetta che si abbracciano. Da un lato sta ritta in piedi sotto il portico una gentile fantesca, dall' altro quattro donne formano il seguito della Madonna. Alla prima di nobile aspetto e bel portamento, tien dietro una di maggiore età accompagnata da una fantesca, che tiene colle mani una lunga bisaccia che dal collo le scende ai lati. Essa è rivolta alla sua vicina, la quale camminandole al fianco e tenendo per mano un canestro la

guarda. Nel fondo vedonsi delle montagne con qualche alberetto. [1]

L'Adorazione dei Magi è uno dei migliori fra codesti freschi. Al lato destro di chi guarda, sotto un portico che mette alla casa, vedesi seduta la Madonna col Bambino sulle ginocchia e un Angelo per parte. Il primo Angelo dipinto di profilo appoggia con grazioso movimento la mano a una delle colonnette. L'altro visto di fronte ha fra le mani il vaso dell'offerta del Re più vecchio che egli affettuosamente sogguarda, mentre in atto reverente inginocchiato sta baciando il piede al Bambino. Lì dappresso e in piedi vedonsi riccamente vestiti e coll'aureola gli altri due Re, il primo dei quali colla testa alcun poco inclinata e slacciandosi il manto, osserva con compiacimento quella scena affettuosa. Il suo compagno rivolto a lui in atto amorevole tiene in mano l'offerta. Dietro di essi stanno due persone del seguito, la prima con la spada e il vaso dell'offerta del giovane Re, dipinto in atto di levarsi il lungo manto. Dietro ad essi altri due servi in atto di guidare con naturali e svariati movimenti i cammelli. La pittura termina con una tettoia di legno e montagne che da questo lato staccano sull'azzurro del cielo. [2]

Anche la Presentazione al tempio è una bella composizione. Nell'interno di una chiesa presso l'altare vedesi rivolto al cielo il vecchio Simeone in atto di ringraziare, per avere dalla Madre ricevuto allora nelle braccia il Bambino, che a braccia distese gli sta di contro. Lì vicino seguìta da due sacerdoti vedesi di faccia la Profetessa indicare colla destra il Bambino e tenere spiegato nell'altra mano il rotolo della profezia. Sul davanti una figura

[1] Un disegno con questa composizione vedesi tra quelli attribuiti a Taddeo Gaddi nella Galleria degli Uffizi a Firenze.

[2] In mezzo vi fu confitto un anello per attaccarvi gli addobbi.

inginocchiata colle braccia alzate verso il Bambino, mostra il desiderio di averlo. Dall' altro lato dietro la Madonna sta osservando quella scena commovente San Giuseppe, con le colombe nelle mani e seguìto da altre cinque figure.

A questo dipinto tien subito dietro la drammatica rappresentazione della Crocifissione. E dacchè è la prima volta che discorrendo di Giotto, noi ci incontriamo in un dipinto rappresentante la Crocifissione di Cristo, è bene osservare come la figura e il tipo del Salvatore sia mutato in meglio, e non apparisca più come per lo innanzi, sformato dalla esuberanza delle proporzioni e quasi contorto dall' espressione d' eccessivo dolore. In questo dipinto egli ha invece forme più proporzionate e più vere, che unite a una posa tranquilla e a un tempo semplice e dignitosa, rendono assai meglio il carattere, che il sentimento religioso d' allora dovea prestare a chi in sè riuniva l' umana alla divina natura, e Figliuolo di Dio facevasi uomo e moriva in croce per la salute del mondo. La figura del morto Redentore ha il capo alquanto inclinato alla destra verso la Madre, e mostra sulle anteriori tale un miglioramento da potersi dire a giusta ragione, che trattando Giotto l' argomento della Crocifissione, ha dato all' arte una nuova e caratteristica creazione. Gli Angeli che assistono al lugubre dramma si mostrano compresi da forte dolore; alcuni d' essi sono in atto di strapparsi i capelli e altri le vesti, qualcuno fa con le mani ingiuria alle guance e altri a braccia distese sono in atto di gridare. Tre d'essi ai lati della croce raccolgono il sangue che cola dal costato e dalle lacerate mani del Cristo. Ai piedi della croce vedesi reverente e pietosa la Maddalena, in atto di baciare i piedi di Cristo. Alla destra l' apostolo Giovanni, colle braccia piegate e le mani strette al mento guarda affettuosamente e con profondo dolore il Cristo Crocifisso. Dietro all' Apostolo si

spinge arditamente innanzi una delle Marie, e fissando addolorata lo sguardo nel volto del Signore, stende dietro di sè con moto violento le braccia colle mani aperte. Dopo questa havvi un' altra donna, che colle braccia alzate e compresa di dolore guarda il Crocifisso. Sul davanti è un gruppo composto della Madre svenuta nel mentre viene sollevata dalle Marie, che in belli atteggiamenti le stanno inginocchiate attorno. Dall' altro lato della croce guardando il Redentore, quasi in atto di avvicinarsi a lui, sta San Francesco con un ginocchio a terra e colle braccia levate. Dietro a lui egualmente inginocchiati e colle mani giunte in atto di preghiera, vedonsi due a due quattro Frati dell' Ordine. [1] Vicino ad essi due guerrieri, ritti in piedi a mani giunte in atto di pregare e alcune altre figure in diversi e svariati atteggiamenti, manifestando ognuna la varia condizione dell' animo suo nel lasciare il luogo di quel tristo avvenimento.

Nella parete di contro abbiamo per primo dipinto la Fuga in Egitto, che è una delle più care rappresentazioni dell' epoca. In essa traspare intero quell' elevato e profondo sentimento da noi già innanzi osservato in una delle altre storie, e che ci fa pensare alle creazioni del Beato Angelico. La Madonna è seduta sulla giumenta, tenendo colle braccia il Putto, sorretto per maggiore precauzione da una fascia che dalle spalle di lei gira attorno a quelle del Bambino. Sul davanti Giuseppe conduce per la corda la giumenta, tiene con l' altra mano un bastone sulla spalla con infilato un fardello, e mentre cammina, vòlta il capo a riguardare con amorosa sollecitudine le care persone cui serve di guida. Di dietro un giovane spinge leggermente con la mano la giumenta, e presso di lui una vecchia, la quale cammina appoggiandosi ad un ba-

[1] Una parte delle vesti, il collo e le mani dei due ultimi sono restaurate.

stone e porta dei panni sul capo. Questa figura è piena di naturalezza, e sì pel movimento come pel carattere di cui va improntata, ricorda il classico dell' arte pagana. Due Angeli librati a volo precedono come guide la comitiva. Il fondo è formato di colline, sulle quali vedonsi in lontananza sparsi qua e là alcuni alberi e un castello sulla cima. È da notare, che come nell' Adorazione dei Magi pei cammelli, così in questo dipinto per la forma e pel muoversi della giumenta, l' artista si dimostra abile e diligente osservatore della natura e ci dà riprova della molta sua disposizione a generalizzare.

Nella Strage degli Innocenti abbiamo una scena animata da figure di arditi movimenti e caratteri pieni di passione. Nell'insieme, la composizione difetta di ordine e di giusta distribuzione; le forme sono più del consueto scorrette, nè i tipi sono certamente i migliori; tuttavia vedonsi gruppi ed episodi che non mancano d' attrattiva. Un d'essi è quello delle tre donne sedute in terra a sinistra di chi guarda, una delle quali scarmigliata, piena di dolore e colle braccia sollevate, piange sulla salma del suo fanciullo disteso morto sulle sue ginocchia, mentre la sua vicina curva su lui lo stringe al seno e lo bacia con affetto di madre desolata. La terza collocata più indietro si strappa quasi convulsa dall'ira le vesti dal seno, e a capo levato, coi capelli in disordine, è in atto di chi prorompe in disperati lamenti. Nell' angolo opposto vedesi svenuta per terra un' altra donna col suo morto bambino sulle ginocchia. Essa è sorretta da un' altra fèmmina mischiata alle madri, che in svariati atteggiamenti gridano piene di spavento e dolore pei loro pargoletti giacenti trucidati per terra. Nel mezzo del quadro stanno due guerrieri colla spada sguainata, l' uno in atto di uccidere un bambino che per un braccio tiene sospeso in aria, e l' altro in atto di vibrare il

colpo a un secondo fanciullo tenuto per una gamba, mentre la madre sua stringendolo al seno cerca di coprirlo fuggendo.[1] Altri uomini d'arme a piedi e a cavallo chiudono a quelle madri infelici ogni via d'uscita. Sopra una loggia, a sinistra di chi guarda, sta Erode e dall'altra parte chiudesi la scena con alcuni edifizii.

Nel dipinto di sotto è rappresentata nell'interno di un tempio la Disputa del giovanetto Gesù coi Dottori. Egli è seduto nel mezzo con un rotolo nella mano sinistra, e l'altra atteggiata come di chi sta discorrendo. Da un lato vedonsi arrivare frettolosi Giuseppe e Maria, la quale, lieta d'averlo rinvenuto, gli stende ansiosa le braccia. Nel successivo dipinto si rappresenta Giuseppe, allorquando tenendo per mano il figlio ritorna a casa con Maria, affettuosamente guardandola durante la strada, quasi per farla sicura che ormai il Fanciullo più non corre rischio di smarrirsi e d'essere una seconda volta causa ad essi di tanta ambascia. Alla Madonna tengon dietro tre altre figure. Nel fondo vedesi da un lato la città e dall'altro alcune case, verso le quali si avvia appunto la comitiva. Sotto questi dipinti se ne scorgono altri due ai lati della porta che mette al chiostro superiore del convento. Alla destra, di fronte e ritto in piedi, vedesi San Francesco colle Stimate toccare con una mano la spalla d'uno scheletro umano dipinto diritto a lui vicino come persona vivente, sul cui cranio vedesi pendere e quasi cadere una corona da re. Forse il pittore ha voluto indicare con questa figura il trionfo della Morte, tutto

[1] Sono questi i motivi e i gruppi che ben considerati ci richiamano alla memoria quelli che nello stesso soggetto abbiamo primamente veduti tra i mosaici del tempo di papa Sisto III a Santa Maria Maggiore a Roma, e molto dopo fra le sculture dei Pisani. Si ravvisa anzi in essi un progresso, che ci ricorda motivi e gruppi ultimamente disegnati da Raffaello in una identica composizione molto nota per l'incisione di Marcantonio Raimondi.

nella vita essendo illusorio e passeggiero. Nello scheletro si manifesta quanta fosse nel pittore, relativamente al tempo, la conoscenza delle proporzioni, della forma delle ossa, delle articolazioni e infine della struttura osteologica umana. Che se anatomicamente e artisticamente non è nei suoi particolari riprodotto con esattezza, l'artista fa mostra però in esso di fedeltà maggiore di quella usata da' suoi contemporanei e successori. Gli scheletri a mo' di esempio, dallo stesso Luca Signorelli dipinti due secoli più tardi nel Duomo di Orvieto, se nei loro movimenti e nei particolari mostransi di gran lunga superiori a quelli dipinti da Giotto, eccedono però talvolta i confini del giusto e del possibile.

Sulla grossezza dell'arco della porta abbiamo nel mezzo in un tondo la mezza figura di nostro Signore col libro in una mano e coll' altra in atto di benedire. Dall'altro lato della porta è dipinto il miracolo compiuto da San Francesco con la resurrezione di un figlio di Casa Spini. Si vede nel mezzo un frate inginocchiato tenere sollevato colle mani e ritto in piedi il fanciullo, mentre col capo levato guarda il cielo. Al suo fianco sta inginocchiato un fratello dell'Ordine, sul cui volto, come su quello delle donne che stanno intorno genuflesse, si manifestano ad un tempo i sentimenti di ansia, di curiosità e di fiducia, dai quali sono tutti compresi. La donna che a mani giunte sta vicino al frate guardando con tenera sollecitudine il fanciullo, può per l'espressione sua e per l'affetto che dimostra essere ritenuta la madre o una stretta parente di lui. All'intorno parte in ginocchio e parte in piedi vedonsi altre figure, tra cui in ben appropriati movimenti alcune di Frati, uno dei quali rivolto al cielo indica colla mano le vestigia d'un altra figura di frate, che dev' essere il Santo da essi invocato, il quale seguìto da un Angelo sale in cielo. Più sotto si scorgono da un lato poche tracce di

una torre e parte d'una figura di fanciullo che cade a capo in giù.[1] Quantunque il dipinto abbia molto sofferto, da quanto è rimasto si riconosce però molta naturalezza nella sua composizione e nei caratteri speciali, impressi alle figure secondo la loro condizione, l'età e il sesso. Belli, piacevoli e simpatici, sono particolarmente i tipi delle giovani, che si distinguono per la convenienza del loro vestito e pei lini così bene accomodati sul capo. Il colorito è chiaro e luminoso, le tinte sono ben fuse tra loro e graduati i passaggi delle mezze tinte. Ma in confronto di quelli ora descritti noi troviamo in questo dipinto una tecnica più avanzata e tale, da ricordarci quella che più tardi si riscontrerà nei dipinti eseguiti da Giotto nella Cappella Peruzzi in Santa Croce di Firenze. Non ci è però dato di stabilire con certezza quante volte Giotto sia stato in Assisi. Un doppio suo soggiorno par certo, quante volte ammettiamo ch'egli abbia, come si disse, lavorato anche nella chiesa superiore.[2] Osservando però che Giotto si mostra nei dipinti della chiesa inferiore artista già provetto e nell'arte sua maestro, ci sembra legittimata l'ipotesi che nella esecuzione delle sue opere ei si valesse de' suoi scolari ed aiuti, i quali servendosi della composizione e dei disegni del maestro, possono aver continuato più tardi e portato a compimento il lavoro da lui incomin-

[1] Vedonsi soltanto i piedi e una parte della veste, essendo il rimanente della figura coperto dalla cantoria statavi sovrapposta. Anche le altre figure mancano qua e là del colore, e le carni come i contorni di talune sono stati ripresi o, come si usa dire, rinfrescati. Il fondo pure ha sofferto.

[2] Un frammento della pittura, che stava tra l'ornato attorno alle allegorie e vicino al dipinto ultimamente descritto, fu salvato nell'occasione del poco giudizioso collocamento della cantoria a ridosso dei dipinti. Esso conservavasi presso il cavaliere Frondini in Assisi, dal quale passò poscia nella Raccolta del signor Ramboux a Colonia sul Reno, ove vedesi classificato al nº 29. Rappresenta un busto di donna con un pannolino bianco sulla testa, ed è indicata come la simbolica figura della Povertà.

ciato. È cosa questa tanto più facile a credersi, quanto più pensiamo alle molte opere compiute da Giotto in paesi diversi. Assai ardua ed arrischiata faccenda sarebbe però quella di mettere innanzi i nomi loro, non essendo essi infine che una parte subordinata occupati a lavorare intorno ad opere, dalle quali traspira per ogni dove quell'arte stessa, quello spirito e quel soffio di vita nuova, che sono qualità particolari al grande Maestro fiorentino. Noi ci accontenteremo perciò di dire, che queste pitture, le quali così per le belle composizioni e per il movimento delle figure, come per l'espressione drammatica di cui vanno impresse, non sono vinte nel paragone che da quelle della chiesuola dell'Arena di Padova, hanno tutta l'impronta e i caratteri dei lavori di Giotto. Questo è il motivo, pel quale non ci riesce di convenire col Rumohr e col Kugler, che le attribuiscono a Giovanni da Milano, scolaro di Taddeo Gaddi. Si potrebbe invece assai più ragionevolmente ammettere, che nella esecuzione di questi dipinti avesse come aiuto avuto parte il Gaddi stesso, come potrebbe farcelo supporre l'accurata e diligente, ma talvolta fredda e timida esecuzione, le forme asciutte e le alte figure e quei tipi e caratteri di teste bislunghe e profilate che qua e là si riscontrano, che sono indizii della maniera del Gaddi. Da codesta ipotesi ci allontanerebbe però la troppo giovane età del Gaddi, nè potremmo accoglierla fuorchè attribuendogli l'esecuzione e il compimento di tali opere dopo la partenza di Giotto da Assisi. Ma a Giovanni da Milano, pittore della fine del secolo decimoquarto, non ci sembra che esse possano attribuirsi. Il Vasari ricorda come opera di Giotto[1] anche un San Francesco, ora perduto, che riceve le Stimate, e dipinto a fresco sopra la porta della Sagrestia. Il Ghi-

[1] Vedi Vasari, vol. I, pag. 317, e Ghiberti, *Commentario,* pag. 19.

berti vuole alla sua volta ch' ei dipingesse inoltre a Santa Maria degli Angeli; ma se tali pitture sono un tempo veramente esistite, oggi sono affatto perdute. E ci piace di cogliere quest' occasione per osservare, come anche le più recenti indagini non abbiano aggiunta luce maggiore, per determinare con criterio abbastanza preciso la cronologia delle opere di Giotto. E devesi a quest' incertezza l' essere noi costretti nella maggior parte dei casi di ordinarle secondo il progresso che esse palesano nello stile, e talvolta non si può neppur dare con pieno convincimento siffatto giudizio, a causa del cattivo stato di conservazione dei dipinti e per la incertezza delle notizie che ad essi si riferiscono.

CAPITOLO NONO.

GIOTTO A ROMA.

Il Ghiberti racconta che Giotto « lavorò di mosaico la nave di San Pietro, e dipinse di sua mano la Cappella e la tavola di San Pietro in Roma. »[1] Anche il Vasari ricorda il mosaico della navicella,[2] e racconta inoltre come Giotto dipingesse per la tribuna di San Pietro cinque storie della vita di Cristo e nella Sagrestia la tavola principale.[3] Le cinque storie dovrebbero essere le stesse della Cappella accennata dal Ghiberti, e che furono distrutte nello ingrandimento della chiesa. La tavola è la medesima, della quale parlano entrambi e che nell' intervallo di tempo corso fra il Ghiberti e il Vasari fu dalla chiesa portata in Sagrestia. Questi lavori furono da Giotto eseguiti per commissione del cardinale Iacopo Gaetano Stefaneschi, nipote di Bonifazio VIII. Ma oltre ad essi altri ne ricorda il Vasari che sarebbero stati ordinati per San Pietro dal pontefice Bonifazio VIII.[4] E

[1] Vedi Ghiberti, *Commentario*, pag. 18.

[2] Vedi Vasari, vol. I, pag. 328. Questo mosaico è inoltre ricordato da Filippo Villani in *De origine civitatis Florentiae.* È pur ricordato dal frate Albertini nel suo opuscolo pubblicato a Roma, nel 1510, col titolo: *De mirabilibus novae et veteris Urbis Romae,* e dice che si trovava sotto il portico di San Pietro. Così pure Leon Battista Alberti in *De pictura,* etc. Basilea, 1540.

[3] Vedi Vasari, vol. I, pag. 322.

[4] Vasari nel vol. I, pag. 322, racconta che papa Bonifazio VIII ordinò facesse intorno a San Pietro delle istorie del Vecchio Testamento.

sulla testimonianza del Platina nella *Vita di Giovanni da Udine*, dice che Giotto aveva dipinto in una stanza, chiamata appunto la Sala dei Martiri, [1] alcuni Papi stati uccisi per la fede di Cristo; ma noi vedremo più innanzi che tali pitture doveano essere fatte ad Avignone per ordine di Benedetto XII. Il Crocifisso, che, secondo il Ghiberti e il Vasari, Giotto aveva dipinto a tempera sul legno per la chiesa di Santa Maria sopra Minerva, è andato perduto. [2] La tradizione vuole inoltre che Giotto per ordine dello stesso Stefaneschi [3] dipingesse nella chiesa di San Giorgio in Velabro, della quale fu egli nel 18 dicembre 1295 creato cardinale-diacono. In questa chiesa oggi altro non vedesi che la pittura della vôlta dell' abside e in così pessimo stato di conservazione, che torna assai difficile di poterne dare un giudizio attendibile. Questo dipinto presenta nella sua composizione caratteri tali, che sembrano essere riprodotti da qual-

San Giorgio in Velabro.

E Giotto per primo fece a fresco sopra l'organo un Angelo di sette braccia e molte altre pitture, delle quali parte sono state restaurate da altri a' dì nostri, e parte nel rifondere le mura nuove o disfatte o trasportate dall' edificio vecchio di San Pietro fino sotto l'organo, come una nostra Donna in muro. E nella *Vita di Pierino* del Vaga (vol. X, pag. 168-69), racconta come codesta Madonna in muro, ora perduta, fu trasportata sotto l' organo per cura dello stesso Pierino e di Messer Niccolò Acciaioli nel 1543, quando si buttò a terra la vecchia Basilica Vaticana.

[1] Vedi Vasari, vol. XI, pag. 309.

[2] Vedi Ghiberti, *Commentario,* pag. 19, e Vasari, vol. I, pag. 323. Non sappiamo comprendere come in questa stessa chiesa si attribuisca a Giotto il Crocifisso di legno in tutto rilievo che vedesi nella Cappella contigua a quella della Famiglia Caraffa, il quale, oltre al non essere lavoro di pittura, per la maniera e i caratteri suoi mostra di appartenere a un artefice posteriore a Giotto.

[3] Questo Cardinale morì in età decrepita nel 1342 in Avignone. Il suo cadavere fu trasportato a Roma e sepolto in San Pietro, davanti la Cappella dei Santi Giorgio e Lorenzo da lui edificata. Vedi intorno a ciò il Moroni, *Dizionario ecclesiastico,* pag. 294; Lorenzo Cardella, parroco di San Vincenzo, nelle *Memorie storiche* di quel Cardinale, vol. II, pag. 52, Roma, 1792; e Baldinucci, a pag. 132, del vol. IV, dei *Classici italiani*, Milano, 1811.

LA NAVICELLA, mosaico da un disegno di Giotto
nel vestibolo di San Pietro a Roma.

che antico mosaico, mentre nelle figure e nelle forme ci ricorda un' arte che tiene ancora della vecchia maniera, ringiovanita però da quella più moderna di Giotto. Tale riscontro può specialmente farsi nella figura del Salvatore, che vestito all' antica di tunica e manto, con l' aureola colla croce, sta nel mezzo ritto in piedi sopra un globo, con un braccio sollevato e un rotolo nell' altra mano.[1] Nelle altre quattro di proporzioni minori, che due per parte stanno ai lati del Redentore, noi osserviamo che la Madonna alla destra di lui e i due Santi Pietro e Sebastiano dall' altro lato, ricordano pel tipo, per le forme magre e stecchite, per la durezza del disegno e del movimento, le figure dei mosaici di San Grisogono e di Santa Maria in Trastevere. Nel San Giorgio dipinto presso la Madonna e che tiene con la destra l' asta della bandiera e coll' altra mano le briglie del cavallo, torna meglio a mostrarsi il carattere e la maniera giottesca.[2]

Ritornando ora alle opere ricordate dal Ghiberti e dal Vasari, prenderemo anzitutto a discorrere del mosaico della navicella collocato sempre sotto il portico di San Pietro, nell' alto della parete di contro alla porta maggiore della chiesa.[3] Esso rappresenta Cristo che salva

San Pietro.

[1] Questa figura ci ricorda pel suo movimento il Salvatore del mosaico nella chiesa dei Santi Cosimo e Damiano, ripetuto più tardi a Santa Prassede, a Santa Cecilia in Roma e nella pittura a Sant' Elia presso Nepi, di cui a suo luogo si parlò.

[2] Nella parte di sotto, per quanta è larga la parete, la pittura è stata rifatta sulle tracce dell' antico. Incominciando dall' angolo a sinistra di chi guarda, sono rinnovate: una parte del colore del fondo, le gambe del San Giorgio e quelle del cavallo, la parte inferiore della Madonna, del Redentore e di San Pietro, e la gamba destra di San Sebastiano. Le vesti mancano alquanto del loro colore e lasciano vedere la preparazione. Le tinte delle carni sono qua e là alterate e cresciute, e i contorni in parte ripassati.

[3] Questo mosaico fu trasportato più volte da un luogo all' altro. Vedi intorno a ciò il Baldinucci nell'opera citata, vol. IV, pag. 132 e seguenti.

Pietro dalle onde, mentre governata dagli Apostoli vedesi nel mezzo la navicella in lotta coi venti, allegoricamente significati da due figure erculee, che per mezzo di due lunghi ed enormi corni soffiano di sopra le nubi contro la vela. All' angolo estremo, sul davanti a destra di chi guarda, vedesi pontificalmente vestito il busto d' un Vescovo in atto di pregare. Nell' angolo opposto e sulla spiaggia la figura d' un pescatore. Questo mosaico è oggi siffattamente alterato, che torna difficile di riconoscerne a prima vista l'autore o l' epoca; ma attentamente studiandolo ci si persuade, come la navicella cogli Apostoli è quella parte dell' opera che ancora conserva alcuni dei caratteri e delle forme, che distinguevano l' arte [1] sulla fine del secolo decimoterzo e nel principio del successivo. Il Baldinucci ricorda un Necrologio conservato nell'Archivio Vaticano, dal quale apparisce come nel 1298 abbia Giotto ricevuta la commissione di questo lavoro dal cardinale Iacopo Gaetano Stefaneschi, e come nel lavoro sia stato aiutato dal mosaicista romano Pietro Cavallini. [2] Il mosaico sarebbe costato 2200 fio-

Esso è stato inciso da Girolamo Musciano da Brescia, come scrive il Vasari nel vol. IX, a pag. 290.

[1] Il pescatore è stato restaurato da Marcello Provenzale e da Orazio Manetti sotto la direzione del Bernini. (Vedi Vasari, vol. I, pag. 323, nota 1.) Noi aggiungeremo che anco il Salvatore, San Pietro e il busto del Vescovo, nel quale si crede ritratto lo Stefaneschi, sono rifatti, come sono aggiunti sull' azzurro del cielo i quattro Santi e le due figure allegoriche dei venti. Anche la forma della navicella non è più la primitiva, come si può verificare confrontando il mosaico colla stampa del Musciano e col fac-simile del disegno originale, che trovasi fra quelli degli antichi Autori pubblicati nel 1823 a Londra da William Ottley. Il disegno, da cui fu tratto il fac-simile, era posseduto dal Richardon e si suppone che l' abbia avuto un tempo Giorgio Vasari. Questo fac-simile ci dimostra come anche questa composizione di Giotto abbia come le altre servito di modello ai suoi scolari o seguaci; ed una testimonianza di ciò noi l'abbiamo in uno dei dipinti collo stesso soggetto eseguito nella vôlta del Cappellone degli Spagnuoli in Santa Maria Novella di Firenze.

[2] Vedi Baldinucci, op. cit., vol. IV, pag. 132; il Toringio, a pag. 196,

rini d' oro.[1] Dallo stesso libro si rileva come Giotto per le cinque storie della Vita di Nostro Signore abbia ricevuto dallo Stefaneschi 500 fiorini d' oro e 800 per la tavola tricuspidale, della quale prendiamo a parlare.[2] Questa pittura, collocata presentemente nella Sagrestia dei Canonici di San Pietro, è composta di tre tavole dipinte da tutte e due le parti e terminanti in cuspidi, e di tre pezzi minori che certo dovevano far parte della base del quadro.[3] Nella tavola di mezzo è rappresentato il Salvatore seduto in trono in atto di benedire, tenendo con l' altra mano appoggiato al ginocchio sinistro un libro chiuso. Da una parte e dall' altra del trono stanno otto Angeli regolarmente disposti gli uni sopra gli altri. Sul davanti, alla sinistra di chi guarda, vedesi di profilo a capo scoperto e inginocchiato in atto reverente il cardinale Stefaneschi, il quale in atto di baciare il piede al Cristo s' appoggia con una mano al più basso degli scalini del trono e coll' altra al primo. Gli fa riscontro dall' altro lato la figura d' un Angelo inginocchiato che guarda il

delle *Sacre grotte Vaticane,* Roma, 1635; il Cancellieri, a pag. 863, *De Secretariis veteris Basilicae Vaticanae,* Roma, 1786; il Cardella, nel vol. II, pag. 52, delle *Memorie dei Cardinali,* Roma, 1792; il Moroni, nel vol. LXIX, pag. 294, del *Dizionario Ecclesiastico,* Venezia, 1854.

[1] Il Manni in una nota al Baldinucci dubita di qualche errore, stimando troppo cospicua la somma di fiorini 2200.

[2] Considerando che nella sua maggiore altezza questa tavola misura solo metri 1,81, ci sembra troppo vistosa la somma di 800 fiorini d' oro.

[3] Non cade dubbio intorno all' essere questo lo stesso quadro ordinato dallo Stefaneschi, che riunito nelle diverse tavole era collocato sull' altare della tribuna nell' antica chiesa di San Pietro. Infatti il Torringio nell' Archivio di San Pietro ricorda un quadro, che prima stava in chiesa sopra l' altare di San Pietro « et fatto era ad istanza del cardinale Giacomo de' Stefaneschi. » La stessa notizia dà il Cancellieri a pag. 1466 delle opere citate, aggiungendo alle molte particolarità che lo precisano, quella di trovarsi il Cardinale committente dipinto inginocchiato nella parte centrale del rovescio del quadro, in atto d' offrire al Principe degli Apostoli seduto in trono un trittico, ossia il quadro stesso da lui fatto eseguire.

Redentore. Sul tappeto ricamato del pavimento vedesi il cappello cardinalizio. [1]

La testa del Salvatore è di forma ovale e di regolari e piacevoli lineamenti. Ha ricca e folta capigliatura, che partita nel mezzo scende in belle linee ai lati della testa e termina ricciuta sulle spalle. Il mento è coperto da corta barba. Per quanto il tipo vedasi migliorato e ringiovanito, si scorge pur sempre come Giotto fosse ancora devoto a quello tradizionale dai credenti riconosciuto e accettato. Conservandolo quasi intatto, ei vi trasfuse però come un soffio di vita nuova, resa evidente dal carattere sempre severo, ma più maestoso della figura, dalle sue forme giovani e piacenti, dalla maggiore regolarità delle sue proporzioni, dal disegno più accurato e diligente e infine dal più facile modo di panneggiare, che ad un tempo veste meglio la figura. Attorno al trono sono disposti gli Angeli gli uni presso gli altri, come era costume dei vecchi maestri. Anche questa convenzionale distribuzione di figure è però mitigata, così da una migliore scelta di forme giovani e fresche, da una maggiore varietà di caratteri, da giustezza e armonia di proporzioni, come da un maggior sentimento che le distingue. Nell' alto della tavola, con veste e manto azzurro è dipinta entro un tondo la mezza figura del Padre Eterno, col mondo stellato in una mano, le chiavi nell' altra e le due spade che gli escono dalla bocca, come è descritto nell' *Apocalisse*. Più in basso,

[1] Il Salvatore ha una veste azzurra a larghe maniche, cinta in vita e ricamata in oro sul seno e nelle orlature. La sottoveste bianca aderente al braccio è finamente ricamata. Un manto turchino con risvolto bianco gli copre con la spalla sinistra anche il braccio, e girando dietro al dorso ricompare dall' altra parte, coprendo con facili e larghe pieghe il rimanente della persona, lasciando alquanto scoperto il sottoposto abito rosso e i piedi nudi. Il Cardinale ha una veste di colore azzurro e il manto violaceo.

in un tondo per parte il busto di un Profeta, e sulla cornice tre piccole, ma intere figure per banda di Santi ed Evangelisti, tramezzati fra loro da eleganti ornati. [1] In una delle tavole laterali che completano il quadro, è dipinta la Decollazione di San Paolo e nell'altra il Martirio di San Pietro, crocifisso secondo la leggenda col capo in giù in omaggio al morto Maestro. [2] Il Principe degli Apostoli è ritratto nel suo tipo tradizionale, con la testa di forma quadra, barba e capigliatura corta e folta, il quale nella agonia del suo martirio guarda sereno e confidente il cielo. La sua testa cinta dall' auréola, è alquanto grossa in proporzione del corpo, mentre più regolare e misurato è il rimanente della figura. Le forme del nudo sono studiate e rese con buona intelligenza. E avuto specialmente riguardo al tempo in cui visse l' artista, non solo si trovano giustamente indicate le parti, ma le articolazioni, i muscoli e le ossa mostrano alla lor volta quanto Giotto fosse innanzi anche nello studio e nella conoscenza del nudo. Con tutto ciò è però necessario di convenire, che manca ancor molto per giungere alla vera perfezione e all' esatta riproduzione anatomica dei particolari. E infatti noi vedremo scorrere qualche secolo, prima che codeste parti abbiano la loro forma esatta e naturale. La sola manifestazione di dolore è espressa dall' Apostolo con le contrazioni delle mani e dei piedi separatamente inchiodati. Una delle donne ritta in piedi, imitando forse la Maddalena delle Crocifissioni, abbraccia la croce e guarda con dolore il santo Martire. Tutto all' intorno un gruppo di donne variamente atteggiate a dolore lo stanno guar-

[1] Questa tavola ha sofferto alquanto nella pulitura, ma non sembra abbia avuto ritocchi. Tra le cose meglio conservate che in essa si riscontrano, devonsi notare gli Angeli che pei primi si trovano in alto.

[2] Vedi *Legenda Aurea,* cap. LXXXIX.

dando. Fra esse va distinta per bellezza quella sul davanti, voltata col dorso, con le braccia distese e le mani aperte, in largo manto avvolta, col capo levato in alto, capelli disciolti e fluttuanti sulle spalle. Dal lato opposto vedesi un' altra figura di donna, che appoggiando il capo alla sinistra mano contempla con tranquilla mestizia il santo Martire. Presso a lei trovasi un fanciullo, che guardando spaurito quel supplizio è in atto di gridare. Tengono dietro altre due figure di donne, una delle quali colle braccia indietro protese, il capo levato e i capelli disciolti lungo le spalle, si spinge innanzi con un movimento così pieno di forza e di vero dolore, come spesso in altre creazioni di Giotto s'incontra, e specialmente nelle figure della Crocifissione nella chiesa inferiore d' Assisi e in quelle della Pietà dipinta nella Cappella Scrovegni in Padova, che esprimono, per così dire, il carattere distintivo e particolare di questo maestro. Dietro alle donne sta da una parte un uomo col martello in mano, e un altro dall' altra che guarda con sorpresa a capo levato il cielo, dove vedonsi due Angeli. È questa forse un' imitazione del Centurione convertito dipinto nelle Crocifissioni. La scena è chiusa ai lati da alcuni guerrieri a piedi e a cavallo, dietro ai quali havvi da una parte una piramide e un' alta torre dall' altra, sulla cui cima vedesi un albero fiorito. [1] Volano con buon movimento dall' alto in basso verso la croce i due Angeli già ricordati. Da un lato tiene il più attempato un libro aperto nelle mani e lo mostra al santo Martire, il quale vi legge la profezia della sua

[1] Una piramide e una torre con sopra un albero riscontransi nello stesso soggetto dipinto dal Giunta nella chiesa superiore di Assisi, e nel mezzo del quadro è eguale la posizione del Santo, crocifisso a capo ingiù. Ci duole che il restante della composizione del Giunta sia quasi irreconoscibile, per esserci tolto modo di raffrontarla con questa di Giotto fatta molto tempo dopo.

morte, mentre il secondo dall'altro lato lo guarda addolorato a mani giunte. Superiormente, in un tondo portato sopra le nubi dagli Angeli, vedesi vestita e con le ali la mezza figura dello stesso Apostolo, che rivolto al cielo prega a mani giunte. Lì vicino, sulla cornice, vedonsi in due tondi, come nel quadro centrale, due busti di Profeti; e sulla cuspide egualmente in un tondo, Abramo colla spada sguainata contro il figlio tenuto pei capelli. Da una parte e dall'altra sulla stessa cornice e fra mezzo ad ornati tre Santi, che ritti in piedi contemplano il martirio, nel quale la forza drammatica della composizione e la potenza esecutiva di Giotto sono ad un tempo pienamente dimostrate.

Nella terza tavola che fa riscontro a questa, abbiamo dipinta con egual forza drammatica e ricchezza di fantasia la Decollazione di San Paolo. Quasi di profilo vedesi inginocchiato nel mezzo il Santo colle spalle nude, il capo reciso, e le mani ancora congiunte in atto di preghiera. La testa di lui, facilmente riconoscibile pel noto suo tipo di forma ovale con fronte alta, ma regolare, e barba lunga, vedesi cinta d'aureola giacere in terra, poco lontano dalle tre leggendarie fontanelle che mandano acqua. Le tre figure attorno al Santo sono piene di movimento e mostrano un intenso dolore. La prima inginocchiata e curva colle braccia piegate e le mani strette al seno contempla il santo Martire. La seconda piegata innanzi porta al mento le mani giunte e guarda addolorata la miseranda scena. La terza coi capelli disciolti, le braccia abbassate e le mani giunte, guarda piena di mestizia il capo reciso dell'Apostolo. Sul davanti vedesi il Pretoriano nell'atto di riporre la spada nel fodero. Ai lati chiudono la scena due gruppi di militi, a piedi quello dipinto attorno al capo del Martire, e tra essi uno che guarda in alto, da dove pronti e veloci scendono verso il Santo

ad ali spiegate due Angeli, pieni di dolore e con le mani pietosamente strette al seno. Il secondo gruppo dall'altro lato è di militi parte a piedi e parte a cavallo; uno dei primi suona la tromba, e colui che precede i secondi, ha la bandiera nella destra e lo scudo nella sinistra mano. Il fondo è formato da piccoli rialzi di terra che finiscono in due colline, con pochi alberi sparsi qua e là. Sulla collina più bassa sta guardando in alto una giovane donna, in atto di ricevere colle braccia la veste gettatale da San Paolo, il quale vestito entro un tondo e con le ali è portato in cielo da sei Angeli. Sulla collina più alta è dipinto un edifizio a guisa di tempietto. Superiormente nella cuspide, tra mezzo ad eleganti ornati vedesi in un tondo Mosè colle tavole. Più in basso sulla cornice, in un tondo per parte, due busti di Profeta; e a ciascun lato, tre Santi in atteggiamento di dolore. Sul rovescio, nel mezzo della prima tavola vedesi, a capo scoperto, seduto in cattedra San Pietro, vestito di ricchi abiti pontificali,[1] con la destra in atto di benedire e le chiavi nella sinistra. Esso supera in grandezza le figure che gli stanno attorno. Ai lati della cattedra vi sono due Angeli: quello a destra con bel movimento, in aspetto grave e severo, tiene una mano sulla spalliera e con l'altra uno scettro. Il secondo girato alquanto verso il Santo lo guarda con facile movimento della testa e tiene le mani sull'altra spalliera. È una figura di belle forme e di lineamenti piacevoli. Davanti, sul pavimento di finti marmi, vedesi di profilo e inginocchiato alla destra di San Pietro un Diacono, con veste bianca ricamata in oro e la mitra in capo. Tiene la testa levata e lo sguardo rivolto al Santo, cui offre colle mani coperte da un pannolino bianco un quadro

[1] Con camice bianco e un ricco manto rosso tutto orlato e finamente ricamato in oro. La cattedra è tutta lavorata con belli e fini ornati.

dalla forma di un trittico, come essere dovevano queste tre tavole quando erano riunite e collocate sulla loro base. Sul trittico offerto si osservano dipinte le stesse cose rappresentate sulle tavole. Questa figura è presentata da San Giorgio in abito guerriero, il quale, mentre tiene la destra sulla spalla del Diacono, leva l'altra verso San Pietro, cui sembra col movimento e più con lo sguardo di caldamente raccomandarlo. Come si disse, il Diacono altri non è che il cardinale Iacopo Gaetano de' Stefaneschi, raccomandato a San Pietro da San Giorgio, titolare del suo grado e patrono della chiesa da lui governata, affinchè voglia degnarsi di ricevere il quadro offertogli in segno di devozione e omaggio. Dall'altro lato è dipinto in ginocchio un santo Vescovo vestito pontificalmente e colla mitra, che rivolto a San Pietro tiene sollevato colle mani un libro. Vicino a lui ritto in piedi vedesi a capo scoperto con un libro un altro Santo, pontificalmente vestito e rivolto a San Pietro. In codeste figure Giotto ha forse voluto ritrarre i Santi Iacopo e Gaetano, che erano i nomi di battesimo del Cardinale. Nella cuspide havvi entro un tondo un Angelo vestito d'abito dorato e ricamato con sopra il manto, un libro nella mano sinistra e l'altra levata. Nel rimanente della cornice vedesi un elegante ornato. San Pietro, col consueto suo tipo, ha un aspetto grave e severo. I lineamenti degli Angeli sono belli, e facili i loro movimenti. La stessa cosa è a dirsi degl'altri Santi e della figura dello Stefaneschi, mostrando essi caratteri proprii e individuali. [1]

[1] Il colorito è cresciuto di tinta e una leggiera crepatura passa dall'alto al basso a traverso la testa di San Pietro, mentre una più larga in senso parallelo alla larghezza della tavola taglia la parte di sotto della figura di lui, e continuando taglia le mani e la parte superiore della figura del santo Vescovo inginocchiato alla diritta e la parte inferiore della vicina figura del Santo ritto in piedi. Sul primo gradino del trono è alcun poco sollevata l'imprimitura, e manca un piccolo pezzo di colore.

Sul rovescio dell' altra tavola, nella quale è dipinto il Martirio di San Paolo, abbiamo di fronte e ritte in piedi le due figure degli apostoli Iacopo e Paolo. La prima col bastone e il libro è una bella e giovane figura, di buone proporzioni, con ricca e folta capigliatura, forme regolari e posa facile e dignitosa. San Paolo è invece d' aspetto severo, tiene la spada in una mano e l' appoggia alla spalla, mentre ha nella sinistra un libro. Superiormente sulla cornice, una mezza figura di Profeta dal carattere severo accenna allo scritto che ha in mano. Nella cuspide è finalmente dipinta entro un tondo una bella mezza figura di Angelo con un rotolo in mano. Nel rovescio della tavola, sulla quale è dipinto il Martirio di San Pietro, vedonsi due altri Apostoli, Sant' Andrea e San Giovanni evangelista; il primo colla croce in una mano e un libro nell' altra, il secondo colla penna e col libro. Queste figure sono assai danneggiate, specialmente il San Giovanni, il cui colore si è fatto oscuro e del quale sono caduti alcuni pezzi. Sulla cornice dorata framezzo ai soliti ornati stannovi entro tondi le figure alquanto danneggiate d' un Profeta e d' un Angelo. Nel mezzo d'uno dei pezzi che formavano la base del quadro, vedesi in un seggiolone lavorato a finto mosaico, seduta sopra un cuscino, la Madonna col Bambino. Giotto le diede una fisonomia più dell'ordinario austera, e tolte le imperfezioni, il suo tipo ricorda quello affatto primitivo e convenzionale delle Madonne dipinte dai maestri suoi predecessori. Però anche in siffatta maniera interamente arcaica, Giotto trasfuse nel tipo una certa freschezza, col dare alla figura insieme con un movimento più naturale e un più facile e largo piegare delle vesti forme più complete e proporzioni migliori. Il Bambino che ha nelle braccia è avvolto in fasce e coperto da un panno. Esso non ha il viso spaventato e l' espressione

disgustosa e immobile, con cui i vecchi maestri cercavano d'imprimergli il carattere divino del Figliuol di Dio fatto uomo. Il vecchio tipo è interamente trasformato in quello d'un bel Bambino, ben nutrito e di fattezze piacevoli, che, seguendo la naturale tendenza dell'età sua, mentre è rivolto all'Angelo che gli sta vicino succhia le dita della sua mano destra libera dalle fasce. Ciò ognor più dimostra come Giotto fosse in tutto un attento osservatore della natura, e come a poco a poco si andasse per suo mezzo compiendo una intera trasformazione della vecchia arte. L'Angelo ritto in piedi presso il Bambino si gira alcun poco verso di lui chinando leggermente la testa per guardarlo, mentre con una mano tiene il manto e coll' altra le catenelle del turibolo, in atto d'incensarlo. Dall'altro lato un altro Angelo diritto e quasi di fronte lo guarda in atteggiamento consimile. Da questa parte segue San Pietro e dall'altra Sant' Iacopo, dipinti ambedue di fronte e diritti della persona. Tutto all'intorno a ciascuna figura gira un fino ornato eseguito con una punta sul fondo dorato. Il pavimento, su cui posano le figure, è di colore verde. Sopra l'altro pezzo di tavola vedonsi in varii e bene appropriati movimenti gli altri dieci Apostoli, ciascuno dei quali va distinto per il suo proprio e individuale carattere, mostrando ognuno i pregi e le qualità insite e particolari alle opere di Giotto. Sopra un altra tavola sono dipinte entro un ornato tre mezze figure, San Pietro nel mezzo e dai lati San Stefano e un altro Santo poco riconoscibile. Quest' ultima parte è assai danneggiata; il colore è annerito e in parte bruciato, a quanto sembra, dal fumo e dal calore delle candele. In questo trittico noi troviamo adunque le composizioni bene ideate, ben distribuite le figure e queste improntate del loro particolare carattere; buone e appropriate sono le movenze, netto e preciso il

disegno, facile e spontaneo il piegare, fuso, chiaro e piacevole il colorito. In tutto infine si appalesa un'arte nuova, quale già abbiamo osservata nelle Allegorie d'Assisi, che non solo lascia addietro di molto le opere dei predecessori, ma supera inoltre tutte quelle dei contemporanei.

San Giovanni Laterano.

Rimane ora a discorrere del dipinto a fresco in San Giovanni Laterano, rappresentante papa Bonifazio VIII, quando in abito pontificale s'affaccia con tre assistenti a una loggia. Di costoro, quello alla sinistra sta leggendo la Bolla, con la quale si indìce e proclama il Giubileo. Di profilo dietro a lui vedesi una terza figura, e sul davanti del parapetto è disteso un ricco tappeto con ai lati lo stemma gentilizio del Papa. [1] Il dipinto è malconcio e per le ingiurie del tempo e pei restauri patiti, come si può dedurre dalla stessa incisione data dal D'Agincourt nella sua opera. [2] Vedonsi in essa le parti mancanti della pittura, le quali dopo la pubblicazione del suo libro furono improvvidamente rifatte, nella quale occasione per mettere in armonia la parte nuova coll' antica si ripassò più o meno tutto il dipinto, senza badare che di tal guisa se ne falsava il carattere originale. Tuttavia in mezzo a tanto guasto ci sembra ancora di scorgere la maniera del grande Maestro fiorentino, benchè debba notarsi che nè il Ghiberti, nè il Vasari, nè che sappiamo altri di quei tempi, ma solo i moderni scrittori ricordano questo dipinto, quantunque il soggetto rappresentato sia di tanta importanza, che certo non doveva passare inosservato. [3] Dell' influenza

[1] Questo dipinto stava prima nella Loggia dell' antico Palazzo Lateranense, fu trasportato nella chiesa e addossato al secondo pilastro della prima navata alla destra di chi entra.

[2] Vedi Tav. CXV.

[3] Il Giubileo centenario fu istituito da Bonifazio VIII con Bolla da aver vigore col Natale del 1299. Vedi *Storia dei Giubilei pontificii* di Andrea Vittorello, edita pel Mascardi a Roma nel MDCXXIV, pag. 19-20.

esercitata in Roma da Giotto noi abbiamo fatto parola allora quando discorremmo dei Cosmati e di Pietro Cavallini, e questo abbiamo visto essere stato uno dei principali aiuti nel condurre a termine, sopra i disegni di Giotto, così i mosaici a San Pietro come quelli a San Paolo fuori le mura. [1]

[1] Vedi il Capitolo III.

CAPITOLO DECIMO.

GIOTTO A FIRENZE.

Da questo momento Giotto contrae relazioni più strette con la sua patria e ritorna a Firenze in un tempo di grandi mutamenti.[1] Dopo lunghe e continue lotte la Repubblica n'era escita a bene, essa avrebbe potuto godere degli ottenuti successi e con la sua operosità crescere in potenza e ricchezza, se il parteggiare fazioso, peste che tanto conturbò i nostri Comuni, non avesse di nuovo sconvolta la città e la Repubblica. La si-

[1] Il Vasari non ci dice, nella prima edizione delle sue *Vite,* quanto tempo sia rimasto Giotto assente da Firenze, e solo aggiunge nella seconda, essere egli tornato in patria dopo sei anni. Noi vedremo che quanto a date il Vasari cade spesso in equivoco, e come sovente volendo porre d'accordo le posteriori notizie con quelle date prima, non riesca egualmente bene informato e con le date confonda insieme e i nomi e le cose. Noi sappiamo che nel 1298 Giotto aveva di già ricevuta a Roma dallo Stefaneschi la commissione del mosaico, e come si trovasse nel 1300 ancora a Roma. Però la sua assenza da Firenze poteva decorrere anche da qualche anno innanzi e forse dal 1296. In questo tempo ei poteva benissimo aver compiuta o diretta l'esecuzione dei suoi lavori in diverse riprese così in Assisi come a Roma, poichè facili, per quanto il comportavano i tempi, dovevano essere le comunicazioni e le relazioni tra il Santuario di Assisi e la residenza del Papa. E quando si ponga mente che nessuno ricorda eseguita in Roma da Giotto alcuna opera dopo il 1300, noi ci troviamo meglio confortati nell'opinione nostra anche per non essere quelle opere così numerose da non poter essere condotte a termine in quattro anni circa adoperandovi degli aiuti. Quel che è certo si è, che codesto metodo d'affidare ad altri l'esecuzione dei proprii lavori è stato usato da Giotto pei mosaici.

curezza di non avere al di fuori nemici da combattere avea scomposta quella unità di voleri che tanto avea contribuito alla vittoria, e riaccese le gare partigiane. Le lotte de' Bianchi e de' Neri, capitanati i primi dai Cerchi e gli altri dai Donati, non ci possono importare se non per la luce e l'ombra che esse proiettano indirettamente sul cammino percorso dal nostro Artista. Dante fu, come è noto, partigiano de'Bianchi e del loro capo Piero de'Cerchi. Il grande Poeta, andato a Roma per trattare nell'interesse della Repubblica con Bonifazio VIII, deve essersi incontrato con Giotto durante il Giubileo.[1] Or chi ci può ridire le confidenze e i pensieri in quella occasione scambiati fra i due amici, e il parlare che avran fatto delle faccende della patria tanto agitata, e da forti passioni e più forti discordie fieramente sconvolta? A darcene esatto concetto basterebbe la importantissima parte presa da Dante nel maneggio della Repubblica, e il soggiorno d'entrambi a Firenze nell'intervallo corso fra la prima e la seconda andata del Poeta a Roma deve ognor più avere raffermata l'amicizia loro, non smentita mai per scorrere di tempo o di avvenimenti. Anzi pare a noi che Dante abbia contribuito col suo esilio ad estendere la fama del Pittore, decantando la sua valentia presso le Corti e i Grandi, fra i quali andò peregrinando; la qual cosa fu causa forse che Giotto venisse chiamato a dare prove della sua abilità anche fuori del proprio paese, e così preparasse meglio quel rinnovamento nell'arte che Dante aveva incominciato nella letteratura. Dopo il 1300 adun-

[1] Circa il soggiorno del Poeta a Roma vedi il canto XVIII, 28-30, dell'*Inferno:*

> Come i Roman, per l'esercito molto,
> L'anno del Giubbileo, su per lo ponte,
> Hanno a passar la gente modo tolto.

Vedi Cesare Balbo, *Vita di Dante,* pag. 138 e seguenti. Firenze, 1853.

Cappella nel Palazzo del Podestà.

que o nella primavera del 1302[1] noi crediamo possa Giotto aver dipinto la Cappella nel Palazzo del Podestà.

Quando il Vasari scriveva l' opera sua, codesti dipinti si vedevano ancora.[2] Da quel tempo fu dapprima manomesso il Palazzo e poscia divisa la Cappella in due piani, l' uno all' altro sovrapposto, e imbiancate le pareti.[3] Il piano superiore serviva di carcere e l' altro di magazzino o dispensa. Dal 1840 al 1841 essendo stata tolta l' impalcatura di mezzo, la Cappella tornò alle primitive sue forme e tornarono più tardi alla luce le pitture state coperte dalla scialbatura data alle pareti. Certamente esse ricomparvero danneggiate e guaste, e tanto più lo furono pel modo deplorevole col quale si levarono i diversi strati di calce che le copriva, com' è ancora evidente pei segni e le raschiature lasciatevi dall' istrumento tagliente adoperato.[4] Ciò non

[1] Dante ai 23 di settembre 1301 tornò di nuovo a Roma, e fu colà che egli intese nell' aprile del 1302 la sua sentenza rimanendo in esilio.

[2] Vedi Vasari, vol. I, pag. 311.

[3] Il nostro amico Seymour Kirkup, dotto e studiosissimo uomo per tutto quello che specialmente riguarda Dante e Giotto, crede che la Cappella possa essere stata imbiancata dal 1630 al 1633 a cagione della peste che desolò Firenze, come si rileva dalla Relazione fattane da Francesco Rondinelli nel 1634.

[4] Il possibile rinvenimento di queste pitture fu accennato dal canonico Moreni e non senza efficacia proposto il modo di porle in luce dal signor Luigi Scotti. Il professor Missirini nelle sue *Memorie di Dante* tornò con calde parole a proporlo, e finalmente Seymour Kirkup, dopo aver cercata invano in Santa Croce l' effigie dell' Alighieri ritratta da Giotto, volse tutti i suoi pensieri alla Cappella del Podestà. Comunicati i suoi disegni al signor Aubrey Bezzi e associatosi l' americano Enrico Wilde, propose di eseguire a loro spese le divisate ricerche, pattuendo col restauratore Marini il prezzo complessivo di francesconi 240, si trovasse o no il ritratto di Dante. Questo disegno avrebbe avuto eseguimento se il Governo di allora, per raccomandazione del cavalier A. Ramirez di Montalvo e del marchese Girolamo Ballati-Nerli, non avesse ordinato che a spese dello Stato dal Marini si eseguisse alle stesse condizioni la divisata ricerca. Nel giorno 21 luglio del 1840 venne scoperto per primo il ritratto di Dante, come risulta da ricordo fatto in quel giorno stesso dal signor Kirkup.

toglie però che, quantunque malconce, esse non abbiano ancora una grande importanza storica ed artistica. Questa Cappella è di forma rettangolare allungata e riceve la luce da tre finestre.[1] Sulla parete di contro alla porta d'ingresso è dipinto il Paradiso, e su quella superiormente alla porta l'Inferno. Le altre due pareti sono invece divise in due ordini con dipinte le storie di Santa Maria Maddalena, di Santa Maria Egiziaca e alcune della Vita di Cristo.

Sulla destra parete entrando vedesi prima nell'ordine più basso la storia di Santa Maria Egiziaca, dipinta entro una chiesa in atto di ricevere la benedizione dal vescovo Zosimo, ritto in piedi sullo scalino dell' altare e rivolto alla Santa davanti a lui inginocchiata a mani giunte.[2] Presso al Vescovo vedonsi ancora i resti di tre figure di sacerdoti, due dei quali tengono il cero. Dal lato della Santa vedesi ancora la parte superiore d' un Angelo rivolto a un secondo che gli è vicino e del quale non resta che il capo. Superiormente entro una mandorla vedesi, senza testa, con le braccia incrociate al petto la figura d'una Santa portata in cielo da due Angeli, dei quali quello a sinistra manca egualmente del capo. In questo dipinto tanto mutilato e malconcio le parti che meglio ricordano la sua primitiva bellezza sono gli Angeli, e specialmente quello meno rovinato vicino alla Santa.

Nel successivo dipinto è rappresentato il vescovo Zosimo col calice in mano nell' atto di comunicare la stessa Santa, la quale colle braccia incrociate al seno gli sta dinanzi in ginocchio sopra una piccola eminenza. Sul davanti presso al Vescovo sta un Sacerdote con un cero

[1] La pianta della Cappella è lunga poco più di metri 11 e larga 9 circa. Il pavimento dal cominciare della pittura dista metri 3, 45, dal cominciare della pittura fino alla curva della vôlta circa metri 5, 65, e dal principiare della vôlta fino alla sommità circa metri 2, 85.

[2] Questa figura è molto guasta e in parte soltanto anche quella del Vescovo.

nella mano destra e l'altra abbassata. La scena succede in aperta campagna chiusa da montagne. Quantunque il fresco sia molto danneggiato, specialmente nella figura della Santa, della quale può dirsi quasi interamente perduto il colore, pure è ancora agevole di scorgere dall'insieme delle linee, dalla naturale movenza delle figure del Vescovo e del Sacerdote, e dalla buona distribuzione, quanto fosse bella questa composizione. [1]

Nel terzo dipinto è rappresentata di profilo e inginocchiata Santa Maria Egiziaca, rivolta in atto di pregare a un Angelo sospeso in aria, che volando accenna d'indirizzarsi a lei colle braccia tese e coperte da un panno, tenendo nella mano sinistra qualcosa di simile a un'ampolla. Il fondo è un paese montagnoso, e sul davanti per ciascun lato havvi un albero. [2]

Nel quarto dipinto è rappresentato l'apparire di Cristo alla Maddalena nell'atto che pronuncia le parole: *noli me tangere*. La Maddalena manca della parte inferiore della persona e delle braccia, comprese le mani. Del Cristo rimane pochissimo della parte inferiore e solo si vede una porzione del manto e dell'asta, sulla quale esservi doveva la bandiera. Del fondo non avanza che poca parte del terreno e degli alberi, e da un lato pochi indizi della sepoltura scavata nel sasso. Quantunque sia cotanto rovinato, pure i suoi resti dimostrano ancora sufficientemente quanto dovea essere animata e piena di

[1] Oltre i danni già indicati, anche i contorni determinanti le forme della Santa sono anneriti; del fondo non scorgonsi più che i contorni e pochi resti di colore, e anche le altre due figure, specialmente nelle teste, sono assai malconce. Con un pezzo del fondo manca parte della spalla del Vescovo e del colore delle montagne. Manca alla figura del Sacerdote porzione della manica del braccio sinistro e della veste, senza contare i contorni e le altre forme che sono tutte più o meno intaccate e indebolite.

[2] Manca la testa della Santa, un gran pezzo d'intonaco sul davanti e superiormente una parte del colore del cielo. Anche il rimanente ha più o meno sofferto.

passione la scena dipinta in questo fresco. Il movimento della Maddalena inginocchiata è vivo e pronto; essa vedesi di profilo, coi capelli cadenti sulle spalle, protendere con rapida azione le braccia e la persona verso il Cristo risorto. La sua testa, di carattere gentile e di nobilissima espressione, è levata verso Cristo, nel quale tiene fisso lo sguardo amoroso, mostrando il vivo desiderio di abbracciarlo. La testa di questa soavissima figura è quasi incoronata da un'aureola a raggi su fondo dorato, del quale si scorgono ancora le tracce. Tanta forza e vivezza di espressione è veramente notevole in questo avanzo di figura, non esente del resto da qualche leggiero ritocco, e spoglia della parte sua più seducente, cioè del colore, divenuto siffattamente sbiadito, che nelle carni predomina un tono giallastro-chiaro con leggiere ombre verdognole. I capelli sono di tinta locale giallastra e i contorni rossiccio-chiari. Il manto, da cui è coperta, è ridotto alla sola preparazione di tinta bruna calda, mentre dapprima il suo colore doveva essere azzurro.[1] Da quanto rimane dell'abbozzo, si scorge la molta semplicità, con la quale erano stati disegnati i panni e le pieghe. Del Cristo non è dato di poter rettamente giudicare, essendo troppo scarsi, come abbiam visto, gli avanzi rimasti.

Nella parete superiore a queste storie sono in un quinto dipinto rappresentate le Marie al Sepolcro. Di questo fresco è rimasta soltanto la figura dell'Angelo con una parte di quelle delle Marie e dei guerrieri giacenti in terra. Il meno danneggiato è l'Angelo rappresentato nel mezzo ad ali spiegate e seduto con posa facile e dignitosa sopra il sepolcro, indicando colla destra alle Marie la resurrezione di Cristo. Questa composizione, quantunque sia così danneggiata, ci richiama alla

[1] Di solito il colore azzurro per essere a tempera è facilmente portato via insieme col bianco della calce che ricopre la pittura.

mente quell' altra che sullo stesso soggetto noi abbiamo già esaminata nella chiesa superiore d' Assisi, e la quale, da ben poche modificazioni in fuori, ha preparata la via a questa di Giotto.

La composizione del sesto dipinto manca affatto.

Del settimo, rappresentante la resurrezione di Lazzaro, manca una buona metà, e quanto è rimasto ha pure sofferto. Alla sinistra di chi guarda vedesi di profilo il Salvatore, il quale, benchè in parte malconcio nella testa e nelle mani, mostra pur sempre un movimento franco e risoluto. Con le braccia orizzontalmente distese ei sembra dire a Lazzaro, esci e vieni a me. Inginocchiate presso a Cristo sono Maria e Marta, mancanti anch' esse in parte del colore. Nel mezzo del quadro e presso il Salvatore havvi mutilata in alcune parti una figura di uomo avvolto nel manto, che colle braccia levate si tura il naso come fosse offeso da un cattivo odore. [1] Del rimanente non resta più che qualche altra traccia di figura e poche linee del paese. Da quanto vedesi si può per altro egualmente scorgere, come questa composizione fosse animata e piena di forza drammatica.

Nell' ottavo, e da questo lato ultimo dipinto, e come i precedenti rovinato, si rappresenta in casa di Simeone sotto un loggiato chiuso nel fondo Nostro Signore seduto a tavola con altre tre persone. A capo della tavola egli indica con una mano ai compagni la Maddalena prostrata ai suoi piedi, mentre ha sollevata l' altra verso i commensali, il primo dei quali è rivolto a lui con la testa. Il secondo gira invece il capo dall' altra parte, e mentre appoggia la sinistra sulla tavola tiene la destra mano levata verso il suo vicino, del quale non restano che

[1] Questa figura manca della testa, dei piedi e di una piccola parte del suo lato sinistro; da questa parte del quadro mancano interamente le altre figure.

scarse tracce. Come il fondo, così manca in gran parte di colore anche la figura del servo, che ritto in piedi guarda sul davanti la Maddalena ai piedi di Cristo.

Sulla opposta parete, dove trovansi le due finestre, osserviamo altri dipinti in peggiore condizione dei precedenti. Quello nello scompartimento di sotto rappresenta la danza della figlia di Erode. La figura della giovane in atto di muovere il passo alla danza è molto danneggiata e oscurata nelle tinte come quella della madre seduta a tavola presso Erode, il quale seduto nel mezzo tiene nella destra il coltello appoggiandone il manico alla tavola. È una figura malconcia e rovinata come le altre, e della rimanente composizione non resta più che qualche avanzo di due figure alla destra di Erode e alcune stoviglie sopra la tavola. Dopo le finestre vediamo dipinto il miracolo del Mercante di Marsiglia.[1] Sul davanti distesa in terra giace morta e coperta da una coltre la donna con un fazzoletto sul capo, che cadendo ai lati le lascia scoperta la faccia. Poggia la testa sopra un cuscino, e tiene le braccia incrociate al petto. Da un lato presso i piedi è dipinto a capo scoperto un uomo in ginocchio, che sembra essere il Mercante, il quale a braccia conserte e testa levata guarda il cielo. Sul davanti, nel mezzo del quadro, vedesi un fanciullo guardare atterrito la scena e fuggire dal lato opposto. Vicino al Mercante sta un gruppo di cinque figure d'uomini variamente atteggiati e ritti in piedi. Il primo d'essi armata d'un pugnale la destra

[1] Varie sono le versioni su questa leggenda: chi vuole che il Mercante promettesse a Santa Maria Maddalena di rendersi cristiano quante volte potesse tornare innocente come un bambino; altri che egli abbia fatta la stessa promessa quando ottenesse un figliuolo. « Viaggiando in mare verso Gerusalemme con la moglie, questa gli partorì un maschio e moriva. Non avendo egli in mare come nutrirlo, lo abbandonò sopra uno scoglio, sperando che esso avrebbe trovato chi lo nutrisse. Ritornato dopo due anni, lo trovò ancora vivo presso la morta madre. » Laderchi Camillo, *Nuova Antologia*, volume VI, fasc. IX, settembre 1867.

e tenendo l' altra mano levata guarda la scena, mentre gli altri gli stanno curiosamente attorno, tenendogli uno la mano sulla spalla e spingendosi innanzi come per veder meglio. Nel fondo assai danneggiato galleggia sul-l'acqua la barca, e nel cielo vedesi una figura, della quale più non rimane che una parte del corpo e il braccio disteso in atto di benedire. La tecnica esecuzione di questo dipinto non corrisponde alla grandiosità della sua composizione, ed è inferiore a quella stessa che riscontrasi negli altri di questa Cappella. Ciò specialmente si rende manifesto ponendo mente al tipo, alle forme scadenti del putto, al colorito di tinta orba e pesante, e alle tinte non bene fuse tra loro. Nell' ordine superiore mancano tutti gli affreschi, tranne pochissimi indizii di figure nel quadro posto superiormente a quello rappresentante il ballo di Erodiade. Nel ristretto spazio delle finestre trovasi la figura, assai danneggiata, di San Venanzio martire, con la palma in una mano e un libro nell' altra. Sotto ad essa in una finta tabella vedesi una iscrizione di quattordici righe, che quantunque assai guasta apparisce essere una preghiera od una invocazione al Santo, e termina colla data monca: *Ann. Dñi* MCCCXXX... *A*... XX... E qui devesi notare come San Venanzio sia un martire di Camerino [1] e come si racconti che assistesse al suo martirio un antenato della famiglia Varano, il quale lo scelse a protettore. [2] Sotto l' iscrizione e sopra una fascia leggesi più in basso un' altra iscrizione, che dice: *Hoc opus factum fuit tempore potestarie magnifici et potentis militis Domini Fidesmini de Varano, civis Camarinensis honorabilis potestatis.* [3]

[1] Vedi il *Martirologio.*

[2] Vedi Litta, *Famiglie illustri.*

[3] Resta inteso che i caratteri e le abbreviature sono secondo l' usanza di quel tempo.

Il Fidesmini fu podestà nel secondo semestre del 1336 in cui morì Giotto.[1] A noi pare che tali iscrizioni non si riferiscano che al Santo protettore della famiglia Varano e al Fidesmini, che fece fare quella figura forse in occasione di qualche restauro praticato alla Cappella, chiamata dal Ghiberti di Santa Maria Maddalena[2] pei soggetti dipinti nella parete laterale, ai quali è affatto estraneo San Venanzio.[3]

Nella grossezza del muro delle due finestre ai lati del Santo vedonsi, entro tondi e tra gli ornati, busti di altri Santi, alcuni resti di stemmi gentilizii e nel centro i segni d'una mezza figura di Nostro Signore. Lo stemma posto in alto alla destra di chi guarda, benchè in parte sia guasto, sembra rassomigliare a quello della famiglia Fidesmini da Varano, come vedesi riportato nel Litta. Gli altri dipinti attorno alle finestre non sono più riconoscibili. Queste pitture sono di rozza esecuzione, e sembrano state restaurate o meglio ancora rifatte. Ma da questo lato della Cappella un altro stemma è da notarsi, che, quantunque sia in parte mutilato, lascia supporre d'essere identico a quello testè ricordato. Esso vedesi entro un tondo nel mezzo dell' ornato, che a guisa di finta cornice sta sopra il ballo d' Erodiade. È dunque a credere che, tali stemmi, quando constino essere con certezza dei Fidesmini da Varano, devono essere stati aggiunti da quel Podestà in occasione di qualche restauro alla Cappella; mentre da quanto rimane degli altri stemmi egualmente collocati entro tondi tra gli ornati che chiudono gli altri dipinti, si riconosce che non sono identici a quelli poco

[1] Giotto morì nell'8 di gennaio del 1336.
[2] Vedi Ghiberti, *Commentario in Vasari,* pag. XIX.
[3] Vedi intorno a questa faccenda il giornale del *Centenario di Dante Alighieri,* anno 1864-65.

innanzi ricordati come rassomiglianti allo stemma dei Varano. [1]

Che se le pitture della parete da questo lato della Cappella sono state restaurate, a noi sembra invece che, quantunque priva in parte del suo colorito, la figura di San Venanzio sia stata posteriormente aggiunta o meglio sostituita al primitivo dipinto, ma non già una figura stata restaurata. E se è stata aggiunta, deve esserlo stata al tempo del Fidesmini quando si restaurò la Cappella, perchè noi vi riscontriamo una certa rassomiglianza coi caratteri e colla maniera del dipinto restaurato rappresentante il miracolo di Marsiglia. Per quanto riguarda la iscrizione di cui si è parlato e del suo riferirsi esclusivo a San Venanzio, noi abbiamo una riprova nell' iscrizione seguente, posta sotto all' Incoronazione della Madonna nel Camposanto di Pisa: *Hoc opus factum fuit tempore egregii et circumspecti viri domini Parasonis Grassi venerabilis operarii operae Sanctae Mariae Maioris.* [2]

Nel manoscritto di Filippo Villani *De origine civitatis*

[1] Soltanto come ricordo noi avvertiamo che un altro della famiglia Varano, Gentile Berardo, fu podestà di Firenze nel primo semestre del 1311.

[2] Vedi *Förster Beitrage,* pag. 129, Leipzig, 1835, e Teodoro Paur nel *Jahrbuch der Deustschen Dantes Gesellschaft,* 1869. Tutto ciò per la vivezza dell' analogia conforta ognor più l' opinione nostra intorno al significato da attribuirsi all' altra iscrizione nella Cappella del Podestà, poichè nessuno ha fin qui detto, nè poteva dire, che tutte le pitture del Camposanto pisano siano state ordinate da quello stesso che fece eseguire l' Incoronazione. E come si ebbe già occasione di osservare, che scrivendo il Vasari nel 1550 ebbe a dire che al suo tempo ancora si vedevano codeste pitture della Cappella del Podestà; così ne par logico di credere che, da quando furono fatte fino al giorno in cui vennero coperte dal bianco, anco le iscrizioni dovettero essere visibili e leggibili. E gli scrittori che ne parlarono fino al tempo del Vasari avevano necessariamente dovuto osservare quelle due iscrizioni insieme colla data del 1336 sotto il San Venanzio, e necessariamente escludere l' opera di Giotto morto in quell' anno sei mesi innanzi. Ma in quella vece nessuno che si sappia, degli scrittori che dal secolo decimoquarto in poi ne parlarono, attribuirono ad altri che a Giotto i dipinti di questa Cappella.

Florentiae si legge, come Giotto ritrasse nella Cappella del Podestà con l'aiuto degli specchi se stesso e Dante *in tabula altaris*. Nella traduzione italiana non si ricorda la tavola, ma il ritratto di Dante sul muro. Se all'infuori di ogni altro argomento artistico si è creduto, per combattere l'autenticità dell'opera di Giotto, di trovarne uno in codesta discrepanza fra l'originale e la traduzione, non ci sembra per verità la cosa talmente inconciliabile da dovere per ciò solo rifiutare per buoni tutti quegli argomenti, che ci confortano a credere quel lavoro opera di Giotto. E senza troppo fermarci all'ipotesi, del resto non senza valore, del Paur, [1] noi ci permettiamo di osservare che Giannozzo Manetti nella *Vita di Dante* ricorda dipinto sulla parete della Cappella del Podestà un ritratto di Giotto con le seguenti parole: *Coeterum eius effigies et in Basilica Sanctae Crucis, et in Cappella Praetoris urbani, utrobique in parietibus extat: ea forma, qua revera in vita fuit a Giotto quodam optimo eius temporis pictore egregie depicta.* Anche il Vasari nella *Vita di Michelangelo,* vol. XII, pag. 302, ci dice che: a mano manca erano quegli che in questi nostri secoli da Cimabue in qua sono stati in queste arti illustri; onde vi si riconosceva Giotto a una tavoletta, in cui si vedeva il ritratto di Dante giovanetto, nella maniera stessa che in Santa Croce si vede essere stato da esso Giotto dipinto. [2] Da ciò ne par chiaro che, come ricorda il Manetti, Giotto aveva

[1] Teodoro Paur nel *Jahrbuch der Deustschen Dantes Gesellschaft,* vol. II, pag. 261-330, manifesta l'opinione che possa spiegarsi la discrepanza fra l'*in tabula altaris* e l'in muro della Cronaca originale tradotta dal Mazzucchelli, come una correzione di errore materiale, nel quale fosse incorso il Villani, la quale, essendo stata fatta lui vivente, nulla ci vieta di crederla fatta col di lui consenso.

[2] Nè ci pare si possa credere confondesse il Manetti il ritratto di Dante fatto da Giotto in Santa Croce, con quello che Taddeo Gaddi scolare di Giotto aveva dipinto in quella chiesa stessa, e ricordato dal Vasari nella *Vita di Taddeo Gaddi* (vol. II, pag. 110), perchè, da quanto

dipinto in questa chiesa il ritratto di Dante, a somiglianza di quello che già aveva fatto « sulle pareti » nella Cappella del Podestà. E quando non basti, noi richiamiamo l'attenzione del lettore su quanto lasciò scritto Antonio Pucci, nato circa il 1300 e vissuto ben innanzi nel secolo decimoquarto, che mettendo in rima nel suo *Centiloquio* la Cronaca di Villani, in un elogio a Dante esce nelle seguenti parole: [1]

Questo che veste di color sanguigno
Posto seguente le merite Sante,
Dipinse Giotto in figura di Dante
Che di parole fe' sì bell' ordigno.
E come par nell' abito benigno,
Così nel mondo fu con tutte quante
Quelle virtù, ch' onoran chi davante
Le porta con affetto nello scrigno.
Diritto paragon fu di sentenze;
Col braccio manco avinchia la scrittura
Perchè signoreggiò molte scïenze,
E 'l suo parlar fu con tanta misura
Che incoronò la città di Firenze
Di pregio, onde ancor fama le dura.
Perfetto di fatezze è pur dipinto
Com' a sua vita fu di carne cinto.

Indicazione più precisa e circostanziata di codesta circa il ritratto a noi sembra non si possa desiderare. È detto infatti che Giotto dipinse Dante *posto seguente* alle merite Sante; e nel dipinto del Paradiso vedesi Dante ritratto vicino alle Sante ed alle Martiri, in abito di color

dice quello storico, due erano i ritratti di Dante in Santa Croce: l' uno « *giovanetto* » dipinto da Giotto, e l'altro dipinto dal di lui scolare Taddeo Gaddi. Nè cambia punto la cosa, perchè il Vasari non ricorda tal ritratto nella *Vita di Giotto*, ma bensì in quella di Michelangelo.

[1] Vedi pag. 16. Canto nuovamente pubblicato dal professore Alessandro D'Ancona per solennizzare le nozze Bongi-Ranalli. Tip. Nistri, a Pisa, anno 1868.

rosso sanguigno, col libro sotto il braccio manco, come ci è descritto dal Pucci. Ad ogni modo, anche non volendo accettare le testimonianze del Manetti e del Vasari, e neppure codesta descrizione come argomento a favore dell'ipotesi del Paur, che sulla parete cioè anzichè sulla tavola fosse dipinto il ritratto di Dante, è almeno necessario d'ammettere che la tavola dell'altare sia andata perduta dopo che già era scritto il testo latino, ma prima che ne fosse fatta la traduzione. È vero che in tal caso reca maraviglia il silenzio serbato dal Villani su queste pitture, che certamente non dovevano passar inosservate, sia per la importanza del soggetto, sia per il merito loro e pel luogo stesso nel quale trovansi. Riguardo all'inventario del Palazzo Pretorio, che dicesi compilato nel 1382, noi osserviamo anzi tutto che in esso non ricordasi altro che « una tavola dipinta che stava sull'altare, » senza però dirci, se di Giotto essa fosse o d'altri, nè cosa rappresentasse e se contenesse il ritratto di Dante. E sembra a noi che ad una tavola così laconicamente ricordata nel 1382 si voglia dare maggiore importanza che essa non abbia, poichè non torna affatto esclusa la sola ipotesi capace di comporre tutte le opinioni che nella Cappella cioè vi fosse stata posta una tavola o dopo che Giotto vi aveva dipinto o dopo la sua morte. E poichè si è ricordato Bernardo Daddi [1] come uno tra i seguaci della maniera di Giotto e autore di queste pitture, non ci parrebbe strano di pensare, che al tempo del Fidesmini avesse il Daddi fatto il restauro e anche dipinta la ta-

[1] Bernardo Daddi è stato da molti scambiato con Bernardo fratello dell'Orcagna, ed è dovuta al signor Gaetano Milanesi, fra le tante altre sue buone rettificazioni in fatto di storia d'arte e nomi di artefici, anche codesta. E noi dal canto nostro sentiamo il dovere di essergli grati per la molta luce che in tante tenebre ha portato coi documenti da lui pubblicati.

vola. Noi però non crediamo punto autore il Daddi delle pitture della Cappella.[1]

Sulla terza parete è dipinto il Paradiso. In alto, sopra la finestra, nel mezzo della parete, vedesi seduto entro una mandorla Nostro Signore con la mano sinistra

[1] Il Ghiberti la chiama la Cappella di Santa Maria Maddalena, per i dipinti che a lei si riferiscono delle pareti laterali. E che colla parola « Cappella » egli intendesse parlare soltanto del quadro, a noi sembra assai poco probabile. L'esempio citato negli scritti pel *Centenario,* delle tre tavole della fine del secolo decimoquarto che sotto i numeri 40, 5, 18 si trovano nella Galleria dei quadri alla Accademia di Belle Arti in Firenze, non ci persuade. Nella prima leggesi: *Istam Capellam fecit fieri Iohannes Ghiberti pro anima sua a. d. MCCCLXV* (*1365*); nella seconda: *A. D. MCCCLXIII Bindus condam Lapi Benini fecit fieri hanc Cappellam pro remedio anime sue;* nella terza: *Monna Margherita figliuola che fu di Bernardo di Neri detto* [ha fatta fare questa *tav*]*ola e Cappella per remedio de l' anima sua e de suoi.* Nei due primi casi ci è molto più ovvio il supporre come trovandosi i due quadri n. 40 e n. 5 in cappelle, delle quali essi formavano, per così dire, il compimento, siasi voluto indicare, piuttosto che confondere una parte col tutto, che le pitture dell' intera Cappella, compresa la tavola, erano state fatte fare dal tale o dal tal altro signore. Ed è facile il credere, come tolte via per una causa qualunque le tavole e portate in una Galleria od altrove, esse conservassero le loro iscrizioni e continuassero ad essere indicate per quel che primitivamente erano state, non essendo possibile che venisse in mente agli autori del trasferimento di mutare perciò solo l' iscrizione originale che portavano. Il terzo caso poi, comprendendo ad un tempo le parole di *tavola* e di *cappella,* ci rende chiaro assai più degli altri come s' intendesse parlare e della pittura sulla tavola e di quelle delle pareti della Cappella, cui la tavola apparteneva. Dobbiamo inoltre notare, che per credere abbia il Ghiberti, chiamandola Cappella di Santa Maria Maddalena, inteso parlarci della sola tavola e non delle pitture murali, converrebbe supporre che nella tavola fosse dipinta la Santa titolare della Cappella, mentre assai probabilmente la Santa era dipinta dove ora trovasi San Venanzio, e ai suoi lati in tanti quadretti di piccole proporzioni i fatti della sua vita, che ancora vediamo dipinti sulle pareti della Cappella. Oltre a ciò avrebbero dovuto trovarsi nello stesso quadro anche i ritratti di Giotto e di Dante dal Villani ricordati; poichè non sapremmo nel caso contrario, come e in qual parte della storia essi potessero ragionevolmente venir collocati od essere compresi, come persone affatto estranee a quei soggetti. Nella chiesa di Santa Croce in Firenze abbiamo inoltre un esempio che calza egregiamente al pensier nostro, ed è il monumento marmoreo sepolcrale della famiglia Baroncelli. Nella faccia dal lato della chiesa leggesi: *in nomine Domini anni 1327 del mese di*

alzata. [1] Ai lati vedonsi alcune tracce ancora dei soliti Serafini e Cherubini, e più in basso degli Apostoli. Sotto abbiamo una larga parte d' intonaco senza pittura, e più in basso ai lati della finestra e alla destra di chi guarda, il resto di tre schiere di Santi disposte l' una sotto l' altra. Succede un' altra porzione d' intonaco senza colore, dopo il quale ritornano a vedersi parecchie schiere di Santi e di Martiri, di Vescovi e di Frati, le cui figure sono più o meno guaste nel colore e in parte anche mancanti delle forme. Ad esse tengono dietro due file di Sante martiri, e da ultimo senza alcun segno di santità o gerarchia celeste fu da ambo i lati dipinta una schiera di personaggi in costume del secolo decimoquarto, i quali a piccoli gruppi di tre o quattro insieme si indirizzano l' uno di seguito all' altro verso il mezzo del dipinto. A capo di ciascuna schiera e presso la finestra sta una figura distinta dalle altre per l' abito che veste e pel posto che

febraio si dificò et incominciò questa Cappella per Biviliano, e seguono poscia i nomi dei componenti la famiglia. Se codesto monumento fosse stato tolto dalla Cappella e trasportato in un Museo, non per questo si dovrebbe credere che a quei tempi si dovesse intendere per *cappella* la *sepoltura*, o il sepolcro della famiglia; ma ognuno penserebbe piuttosto, come noi pensiamo, che il sepolcro faceva un tempo parte integrante della Cappella, e che i Baroncelli con quella iscrizione scolpita sul coperchio della tomba vollero ricordare, come essi quella Cappella, che poi fecero dipingere da Taddeo Gaddi, edificassero e in essa vi avessero anche la loro sepoltura. Del resto, quand' anche si potesse provare che una tavola dipinta da Giotto col ritratto suo e di Dante trovavasi collocata sull' altare della Cappella, non toglierebbe punto, a parer nostro, che anche la pittura sulle pareti e il ritratto di Dante giovane non fossero di Giotto. Ma potrebbe anche essere che trovandosi l' altare presso la parete, sulla quale, coi ritratti di molti personaggi quello compreso di Dante dal Vasari, dal Manetti e dal Pucci ricordato, è dipinto il Paradiso, l' abbia il Villani, con imprecisione non nuova, chiamata la tavola dell' altare, volendo forse indicare la pittura della parete vicina all' altare. Poi nulla toglie, a parer nostro, all' autenticità delle pitture e anche del ritratto di Dante, che Giotto vivente o lui morto, sia stata posta sull' altare una tavola che spieghi e giustifichi la generica indicazione data dall' inventario del 1382.

[1] Manca del braccio destro e della parte inferiore della figura.

occupa. Sono dipinte diritte e di fronte, e davanti a ciascuna sta un' altra figura in ginocchio. Sotto la finestra chiudono la scena due Angeli con un bastone in mano. Lo stemma della città di Firenze posto nel mezzo è un' aggiunta moderna. Quanto allo spiegare l' intromissione fra i Santi del Paradiso di persone viventi e al concetto religioso affatto estranee, noi pensiamo si debba ricorrere con la mente alla pace tanto desiderata o meglio alla breve tregua intervenuta fra le parti Guelfa e Ghibellina o Bianca e Nera, dalla lotta cruenta affievolite e bisognose ormai di riposo. Fu in quell' epoca infatti che sollecitato dai capi delle due fazioni e da' suoi interessi, inviò Bonifazio VIII per la seconda volta a Firenze nel novembre del 1301 il cardinale Matteo d'Acquasparta, mentre vi stava Carlo di Valois.[1] Dante era sceso in quel tempo dal Priorato, ma godeva d' una grande influenza e già era partito fino dal 13 settembre di quello stesso anno in qualità d'ambasciatore a Roma presso papa Bonifazio VIII. Il Cardinale, se non compose interamente le ire di parte, attutò certo i dissidii d' alcune famiglie delle fazioni combattenti, combinando fra esse alcuni matrimoni. Durò poco, è vero, la tregua, che anzi il combattersi ruppe in breve accanito per modo, che il Cardinale lasciò per disperata l' impresa e fece ritorno a Roma, dopo circa un mese di soggiorno a Firenze.[2] Ciò però non toglie che della pace, dalla quale tanti beneficii si attendevano, non si avesse voluto perpetuarne fin da principio la

[1] Carlo di Valois entrò a Firenze il dì d' Ognissanti dell' anno 1301, cioè il primo novembre.

[2] Arrivato in Firenze il Cardinale « per pacificare i cittadini insieme, fece fare la pace tra que' della casa de' Cerchi, degli Adimari, e loro seguaci di parte Bianca coi Donati e Pazzi e lor seguaci di parte Nera, ordinando matrimoni misti tra loro e raccomunando gli ufficii. Ma quei di parte Nera usando della forza di messer Carlo di Valois non la sciarono compiere il santo pensiero, onde il Legato disturbato nell'impresa si tornò a Corte, lasciando la città interdetta. E la pace durò poco,

memoria, commettendo a Giotto di ricordarla nella Cappella del Palazzo del Podestà. E Giotto la ricordò col dipingere nel Paradiso le due parti sino allora nemiche, ritraendo le più influenti persone che vi si erano mischiate. Nè il trovarsi Dante lontano in quel tempo da Firenze deve essere stato per Giotto un ostacolo a dipingerne il ritratto, o lo lavorasse a memoria o si servisse di qualche disegno o ritratto a colori, già innanzi compiuto per l' amico suo carissimo. Nè l' essere di nuovo sciaguratamente inferocite le discordie, deve credersi argomento bastevole perchè fosse sospeso il lavoro, o, compiuto, fosse almeno dato di frego ai ritratti. Che il trovarsi quelle pitture nel Palazzo di residenza del Podestà e nella sua Cappella, luogo per sè inviolabile e sacro e non a tutti accessibile, deve, a parer nostro, avere potentemente contribuito alla loro conservazione. E ancora vi deve aver concorso la ragione e la convenienza di Stato, poichè essendo il Podestà chiamato di fuori a reggere la città e amministrare la giustizia, ei doveva per ufficio suo essere o per convenienza parere piuttosto il moderatore delle fazioni anzichè partigiano. Questi, noi crediamo, sono stati i motivi, pei quali anche rotta la tregua fu conservata l' apoteosi della tanto bramata, quantunque brevissima pace. E dal momento che tutti i ritratti furono lasciati, non ci reca punto maraviglia che siasi rispettato anche quello di Dante, benchè dopo il prorompere delle nuove lotte, e mentre egli si trovava sempre a Roma presso Bonifazio VIII, fosse colpito nel 2 aprile

che nel giorno della Pasqua di Natale di quell' anno stesso, essendo andato messer Niccola de' Cerchi al suo podere e mulino coi compagni e masnadieri a cavallo, » incominciò da quel giorno più che mai viva e acerba la lotta delle parti che tanto infestarono la città e il contado. Per queste notizie vedi fra gli altri Giovanni Villani nel lib. VIII, pag. 68; Scipione Ammirato, *Delle Storie fiorentine,* vol. IV, Firenze, 1660; e il Balbo nella *Vita di Dante.*

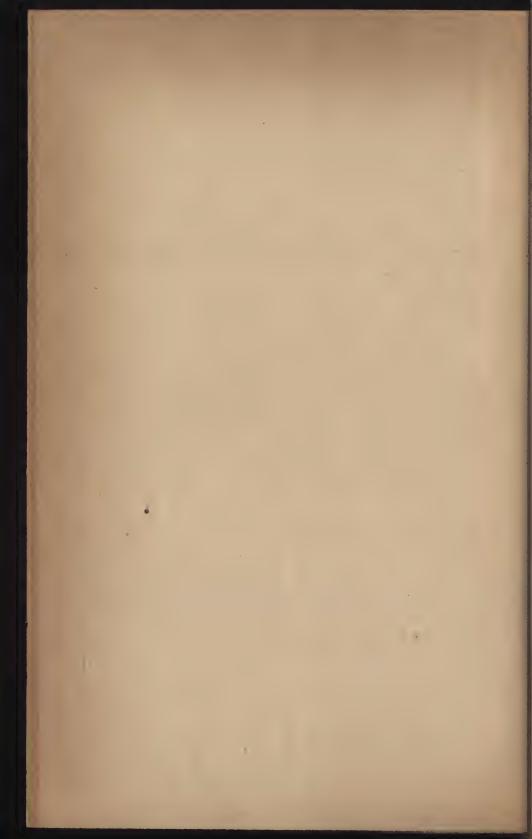
del 1302 dalla sentenza d' esilio intimatagli contro dall' avversa e trionfante fazione.

Ma è tempo oramai di continuare l' esame di questo dipinto, nel quale, quantunque assai guasto e ridotto a cattivo partito, si riscontrano, studiato con diligente attenzione, caratteri individualmente appropriati di personaggi diversi e movimenti acconci e svariati. Particolarmente belle sono le figure delle Sante e delle Martiri, alcune delle quali hanno la corona in capo e una ricca capigliatura cadente in ricci sulle spalle, mentre altre portano sulla testa un panno accomodato con eleganza. Le pose loro sono belle e piene di decoro, e mostrano tutte le qualità caratteristiche dei lavori di Giotto. Riguardo ai due principali personaggi posti a capo delle due file della processione, quello a destra, giovane d'età, d' aspetto altero, di portamento grave, coperto da lunga e larga veste ravvolta in ricche pieghe sulle braccia piegate, con la capigliatura che gli scende ai lati fino alla linea del mento, con in capo un berretto conico di foggia francese e una corona gentilizia alla base, [1] noi crediamo possa essere Carlo di Valois, cugino del Re di Napoli e di Sicilia, dalle arti di Corso Donati chiamato a Firenze, dove entrava nel novembre del 1301 ed era, come apportatore di pace, accolto da cittadini diversi e in lotta fra loro. [2] Dietro a lui stanno altre quattro figure, la

[1] Manca dall' alto al basso, incominciando dalla punta, una parte del berretto, e il guasto continua sempre sulla parte sinistra della testa e del collo come una striscia che scende in basso, intaccando una parte dei capelli, della fronte, delle sopracciglia coll' occhio e della guancia fino oltre il mento, per quanto è lungo il collo. Manca pure una parte del colore della veste e dei piedi.

[2] Vedi Dante, *Purgatorio*, canto XX, verso 70:

Tempo vegg' io non molto dopo ancoi
Che tragge un altro Carlo fuor di Francia,
Per far conoscer meglio e sè e i suoi.

RITRATTO DI DANTE ed i supposti di Brunetto Latini e Corso Donati dipinti da Giotto nella Cappella del Podestà in Firenze: prima del restauro.

RITRATTO DI DANTE: dopo il restauro.

prima delle quali è di Dante e forse le altre due rappresentano Corso Donati e Brunetto Latini.[1] Il rimanente della processione sfila a gruppi di tre a quattro figure variamente atteggiate, le quali per l'abito che vestono, mostrano evidentemente d'essere cittadini di distinzione.[2] Alcuni a capo scoperto e a mani giunte sono in atto di pregare o fare invocazioni, altri guardano il cielo quasi per ringraziarlo della pace conseguìta.

La testa di Dante, che vedesi appena un poco più che di profilo, corrisponde nelle sue parti alla nota maschera usata come modello da tutti gli artisti che ne ritrassero le sembianze. È di forma ovale-bislunga, e molto regolare nelle forme; le parti bene proporzionate armonizzano tra loro, e le linee facili e il disegno corretto svolgonsi senza angolosità. Alta, spaziosa e bellamente arcuata è la fronte; le sopracciglia regolarmente piegate si delineano gradatamente attorno all'occhio alquanto infossato. Il naso tende alla forma lunga, prominente, quasi aquilina; la bocca è regolare, la mandibola inferiore sporge col mento alquanto in avanti. I contorni furono più o meno ripresi, e incominciando dalla palpebra superiore manca una parte dell'occhio e della guancia.[3] Volendo poscia il restauratore rimediare al guasto, fece di

[1] L'Allighieri si riconosce sicuramente; quanto agli altri due, come il lettore vede, essi non sono che nomi supposti, nulla avendosi finora di certo intorno ad essi.

[2] Tanto queste, quanto le figure dell'altro lato e tutto all'intorno delle altre tre pareti, sono, alla metà circa della persona, mancanti di parte del colore a cagione dell'impalcatura che un tempo divideva la Cappella in due piani.

[3] Il nostro amico Kirkup sospettò vi fosse stato confitto un chiodo, il quale per non esser tagliato o segato con riguardo portò via, nell'essere strappato, il colore coll'intonaco del muro, cagionando il vuoto dal Marini prima turato e poi dipinto. Il Kirkup ha inoltre il merito d'avere prima del restauro cavata una copia esatta del ritratto, pubblicata poscia dalla Società Arundel di Londra.

nuovo, e anzichè limitare il suo lavoro a quella parte soltanto volle, per armonizzare il nuovo coll' originale colore, dapprima qua e là ritoccarlo e finì a ripassare con tinte leggiere tutto il dipinto. Di tal guisa non solo il colore, ma ancora le forme perdettero del primitivo loro carattere, poichè la tinta divenne orba e pesante, di tono monotono giallastro-sporco. Anche il cappuccio è stato alterato sì nella forma come nel colore, essendo affatto dissimile dalla forma in uso al tempo di Dante, come può vedersi dai dipinti di quel secolo che tuttavia adornano la città di Firenze. Il cappuccio sembra nella sua parte superiore come stretto da una corda e fino a quel punto è interamente rosso; la parte posteriore invece, che scendendo sulla spalla casca a guisa di sacco dietro la testa, è in oggi tutta bianca. Se questa si guarda da vicino e attentamente, scorgonsi in essa a guisa di macchie tracce dell' antico color rosso, ed è facile arguire che questa parte originariamente era come il resto di color rosso, certamente raschiato insieme con la calce, dalla quale con le altre figure era stato anche questo ritratto coperto. Per raschiare la calce si fece uso d' un rasoio o d' altro ferro tagliente, come è chiarito dai segni e dalle scalfitture rimaste. La scomparsa del colore è dovuta al non essere di buon fresco, come non lo sono anche quelli delle vesti, dei fondi e degli accessorii. Devesi però osservare che al cappuccio nella sua parte superiore presso a quella che scende sulle spalle, è stato a una porzione ridato il rosso dal restauratore. [1] Originariamente il cappuccio aveva dal sotto in su una

[1] Numerosi sono gli esempi di cappucci d' un solo colore, e una prova che Dante usualmente ne portava in capo uno rosso, è il ritratto di lui dipinto in tavola da Domenico Michelino nel 1465 e che ora vedesi a Santa Maria del Fiore. In questo ritratto porta un cappuccio rosso, sotto al quale scendono ai lati aderenti alle orecchie due pizzi del bianco camauro; veste una tunica rossa con risvolte verdi e mani-

parte rovesciantesi sulla testa, che nella semplicità della sua forma dovea assai meglio d' ora delinearsi attorno al capo, scendendo dietro le spalle. L' orecchio è coperto dal pizzo, il quale non è che una parte del sottoposto berretto bianco o camauro. Anche la veste è rossa con breve collare diritto allacciato al collo, del quale una parte è scoperta e attorno a cui gira l' orlo della camicia bianca. La veste ha due piccoli risvolti, ora scoloriti, rovesciati sul petto; dalla piccola loro apertura vedesi la sottoposta tunica che pare fosse di color verde, mentre in oggi è resa dal restauro di un colore oscuro-sporco. Sotto il braccio sinistro, del quale non resta che la parte superiore, tiene Dante un libro, a significare forse quel che disse il Pucci aver egli cioè signoreggiate molte scienze. L' altro braccio manca affatto, e per essere con la veste della vicina figura scomparso il colore della mano dipinta su quella, vedesi ora tracciato sull' intonaco col pennello l' abbozzo del pollice e dell' indice piegati come a stringere qualcosa che rassomiglia a un gambo con tre fiori o frutti, da taluni creduti melagrane. E dal movimento delle dita sembra veramente che Dante tenesse in mano quel gambo. Benchè pei danni patiti e i restauri non si possa dedurre esattamente l'età, nella quale Dante fu rappresentato, vedesi tuttavia dall' insieme della sua figura che ei doveva essere ancora giovane. Dal giugno al 15 agosto del 1300 Dante fu dei Priori, e da quell' epoca molta fu l' influenza di lui nel maneggio dei pubblici negozii; ma siccome nel fresco non veste l' abito di priore, così noi crediamo, e per es-

che corte e larghe, di sotto alle quali vedonsi aderenti al braccio le maniche verdi della sottoveste. Michelino deve, a parer nostro, aver veduto il ritratto di Dante nella Cappella del Podestà, e quegli altri eseguiti da Giotto e da Taddeo Gaddi in Santa Croce. E il Pucci dice infatti che Dante « vestiva di color sanguigno, » e tanto al Palazzo del Podestà, quanto nel ritratto di Michelino egli veste precisamente di rosso.

sere stato dipinto presso il supposto Carlo di Valois e per l'età che dimostra, che egli sia stato colà ritratto prima della sua condanna all'esilio.

Guardando al lato opposto, vedesi anche qui presso alla finestra posto a capo della processione un personaggio, forse l'Acquasparta, ritto e di faccia, avvolto in larga veste rossa con risvolto bianco, che a mani giunte e capo coperto prega.[1] Come dall'altro lato, la processione muove a gruppi di tre e di quattro persone. L'ultima del primo gruppo ha richiamata la nostra attenzione, ritenendo possibile che essa rappresenti il ritratto di Giotto, di cui parla il Villani, avendo una certa rassomiglianza con quello esistente nella Cappella degli Scrovegni a Padova, dalla tradizione ritenuto appunto pel ritratto di Giotto. Quello di Firenze ha sembianze più giovani; ma entrambi hanno la fronte alta, larga e spaziosa, la forma della testa tende in entrambi al traverso, e se le fattezze e le forme non sono belle, sono però di persona robusta e intelligente. Porta in capo e molto aderente il consueto camauro o berretta, di sotto la quale nel mezzo della fronte escono pochi capelli. Il collo è in parte scoperto e diritto è il piccolo collare della veste fermato da cordicella. Il resto della persona è nascosto dalle due altre figure componenti il gruppo.[2] Dalla direzione dello sguardo sembra compiacentemente rivolto

[1] La faccia è piuttosto larga, nell'insieme tiene qualche rassomiglianza colla figura che vedesi scolpita sulla di lui tomba nella chiesa d'Araceli a Roma. Incominciando da sotto il berretto mancano pochi capelli, una parte della fronte, metà dell'occhio, della guancia con poca parte del mento e una piccola parte del collo e della veste fino alle mani. Il guasto segna una striscia ineguale dall'alto al basso. Manca inoltre di parte della figura compreso il braccio sinistro, sciupato in parte è il berretto, qua e là scolorato è il rosso della veste, come sono scolorate e danneggiate le tinte della carne.

[2] La testa di questo ritratto ha molto sofferto.

a Dante, che gli sta di contro dall' altro lato.[1] Davanti al supposto Carlo di Valois sta di profilo una figura inginocchiata colla testa levata al cielo, l'abito della quale ricorda quello d' un uomo di Chiesa con una callotta in capo.[2] Dall' altra parte davanti al Cardinale sta a mani giunte e rivolta al cielo una figura inginocchiata in atto di pregare, col berretto in capo e un pugnale al fianco.

[1] Nel Giudizio finale nella Cappella degli Scrovegni in Padova la figura di Giotto trovasi collocata tra i Beati, ed è la seconda del secondo gruppo all'angolo estremo inferiore, alla sinistra di chi guarda. In Assisi mostrasi nella chiesa di sotto un ritratto che vuolsi di Giotto e da lui stesso dipinto; ma esso non ricorda per nulla quelli di Firenze o di Padova. Il ritratto d' Assisi trovasi nella crociera a mezzogiorno sulla parete a sinistra di chi guarda, di fianco all' arco che mette alla Cappella del Sacramento, ed è quella figura di profilo sul davanti che contempla un fanciullo tenuto morto nelle braccia dei parenti. Di codesto ritratto una copia vedesi collocata a Firenze sopra la porta che dalla Sagrestia di Santa Croce mette all' ex-convento. È però da notare che il dipinto, nel quale in Assisi trovasi questo preteso ritratto di Giotto, non ha i caratteri delle sue opere, ma bensì di quelle dei suoi scolari e aiuti. Forse l' essersi detto in modo assai vago dal Vasari (nel vol. I, pag. 317) che da questo lato della chiesa fece Giotto il proprio ritratto, ha indotta in altri la persuasione di riscontrarlo in quella figura. E in proposito dobbiamo osservare, che tanto il ritratto nella Cappella del Podestà a Firenze, quanto quello di Padova, hanno in genere fattezze che ricordano quello di Giotto inciso dal Vasari, e da questi posto a capo della di lui biografia. Questi tre ritratti ricordano anche l' altro dipinto da Paolo Uccello insieme con quelli di Donatello, di Giannozzo Manetti e di Filippo Brunelleschi. Questo quadro, stato in gran parte ridipinto in tempi posteriori, conduce a primo aspetto in inganno circa l' epoca nella quale fu fatto, nè rende esattamente i caratteri originali e i lineamenti delle persone. Pure direbbesi che l' incisione data dal Vasari è stata cavata dal ritratto di questo quadro, che ora trovasi al Louvre in Parigi sotto il n. 189. I primi tre ritratti ricordano ancora, quanto alla sagoma della testa e alle fattezze generali, quello collocato sulla tomba eretta a Giotto in Santa Maria del Fiore e scolpito da Benedetto da Maiano nella seconda metà del secolo decimoquinto. Ma nessuno dei quattro ritratti rassomiglia a quello d' Assisi, il quale inoltre traduce con le sue fattezze un carattere morale ben diverso da quello che generalmente è attribuito a Giotto, se pure è vero che le sembianze e le forme esterne servono a renderci ragione dell' animo ed esprimono il carattere morale d' una persona.

[2] Manca in gran parte della testa dal sopracciglio fin sotto il mento.

Indossa una veste con maniche corte, ma larghe, che lasciano vedere quelle più strette della veste sottoposta.[1]

Noi abbiamo più innanzi notato, che, se può darsi per sicuro il ritratto di Dante, non si può avere l'eguale certezza per gli altri, quello compreso di Brunetto Latini morto nel 1294.[2] Per crederlo di lui converrebbe supporre che Giotto l'avesse anteriormente dipinto, e che di un tal ritratto si servisse allora o lo ricordasse a memoria. Il Vasari è il solo che nella seconda edizione faccia parola dei ritratti di Brunetto e del Donati. Nella prima invece menziona soltanto quello di Dante, con queste parole: « onde ancor oggidì si vede ritratta nella Cappella del Palagio del Podestà di Firenze l'effigie di Dante Alighieri, coetaneo ed amico di Giotto. »

La coloritura del dipinto dell' Inferno è tutta scomparsa, e della composizione altro non rimane che una parte, anche questa tracciata col pennello a tinte brunastre ora fredde ed ora calde sulla superficie liscia e levigata dell' intonaco. Codesta preparazione è in molti luoghi così rovinata da rendere difficile d' intendere l' insieme della composizione. Da quanto è rimasto, si riconosce però che essa è delle consuete a trattarsi con siffatto soggetto tanto famigliare ai pittori e poeti di quei tempi. Ma come si vedrà più innanzi, non si può dire che essa sia una copia o una riproduzione di quella descritta da Dante, quantunque sia vero, che confrontate fra loro si riscontra, se non della identità, certamente dell' analogia in talune parti delle due opere. Nè ci sembra strano che una simile analogia pro-

[1] Questa figura è danneggiata nelle carni, e le sue mani mancano di dita, come manca in parte il colore del berretto ed è sciupato quello della veste.

[2] Il sepolcro, con iscrizione moderna indicante la data del 1294 come l' epoca della sua morte, trovasi in Santa Maria Maggiore in Firenze. Vedi Richa, *Chiese*, ec., tomo III, pag. 287.

venga dallo scambio d' idee che su codesto come su altro argomento può essere intervenuto tra i due amici, e quasi dall' assimilazione da parte del Pittore delle idee del Poeta in modo da vederne tradotte alcune sulle pareti, prima ancora che Dante le scrivesse o le pubblicasse. [1] Questa rappresentazione non poteva, del resto, essere diversa dal concetto, che più o meno esattamente si facevano della cosa le menti dei contemporanei, poichè a noi sembra che Dante e Giotto altro non facessero che dare forma ed espressione migliore alle più antiche e comuni tradizioni. La colossale e gigantesca figura di Satana occupa il posto più basso nel mezzo della pittura, e se il cattivo suo stato di conservazione ci consente di dirlo, sembra che esso abbia tre faccie e tre bocche, colle quali tormenta i dannati. La faccia di mezzo assomiglia a quella d' un mostro assai fantastico e di difficile dichiarazione, ha robustezza di forme e tiene a un tempo del leone e del mastino, mostrando in ogni suo atto la forza che impiega nel tormentare il dannato che per metà tiene entro la bocca. Le orecchie sono corte e come quelle del cane, nel mezzo della fronte ha un ciuffo di irti e lanosi capelli, ma non è facile di discernere se sul capo abbia le corna e se trovasi fra le fiamme. La faccia è coperta da barba lunga e lanosa come quella del becco, e ci sembra

[1] Vedi la descrizione di Dante nell'*Inferno,* canto XXXV. È noto che la prima cantica fu compiuta dal 1300 al 1308 e della stessa opinione si mostra il Vasari, laddove parlando delle pitture fatte da Giotto a Napoli dice: « E le storie dell' *Apocalisse,* che fece in una delle cappelle a Santa Chiara, furono, per quanto si dice, invenzioni di Dante, come per avventura furono anco quelle tanto lodate d' Assisi, delle quali si è sopra abbastanza favellato, e sebbene Dante in questo tempo fosse morto (cioè nel tempo in cui Giotto dipingeva a Napoli), potevano averne avuto, come spesso avviene fra gli amici, ragionamento. » Vasari, vol. I pag. 325-26.

che l' intera figura dovesse essere dello stesso ispido pelame ricoperta, come si rileva da alcune tracce che qua e là ancora si scorgono. Tiene levate le braccia, e nelle grosse mani terminanti in artigli stringe e preme un dannato. Due grandi ali distese e della forma stessa di quelle del pipistrello compiono questa strana figura.[1]

E qui cessano i punti di contatto fra il Satana dipinto da Giotto e quello descritto da Dante,[2] mentre nelle altre parti lo troviamo più conforme alla figura di Lucifero scolpita dai Pisani. Difatti col grosso e pesante suo corpo esso siede sopra un enorme serpente, il quale tiene in bocca la metà di una figura che tormenta; ha gambe simili a quelle d'un bue o d'un bufalo, e per dita degli enormi artigli. Un grosso serpente attortigliato al suo braccio destro gli passa sulla spalla e gli gira dietro il dorso, nè a causa del colore mancante si può conoscere, se faccia parte di lui l' altro serpente che colla testa alzata vedesi rivolto dall' altro lato a Satana, oppure sia un serpente maggiore che da sopra

[1] O quanto parve a me gran meraviglia,
Quando vidi tre facce alla sua testa!
L' una dinanzi, e quella era vermiglia;
Dell' altre due, che s' aggiugnéno a questa
. . . .
. . . .
Sotto ciascuna uscivan duo grand' ali,
Quanto si conveniva a tanto uccello:
Vele di mar non vid' io mai cotali.
Non avean penne, ma di vipistrello
Era lor modo . . . .
. . . .
Da ogni bocca dirompea co' denti
Un peccatore a guisa di maciulla
. . . .
(Vedi l' *Inferno* di Dante, canto XXXIV, versi 37 a 57.)

[2] Lo 'mperador del doloroso regno
Da mezzo 'l petto uscia fuor della ghiaccia.
(Vedi l' *Inferno* di Dante, canto XXXIV, versi 28 e 29.)

la coscia di lui gira colla testa all' ingiù verso una grossa scimmia attaccata con un braccio a una gamba di Lucifero, mentre coll' altro braccio abbassato tiene pei capelli una grossa testa recisa, di cui non rimangono che poche tracce e che appartiene, a quanto sembra, alla colossale figura d' uomo orizzontalmente disteso sotto i piedi di Satana. Attaccata all' altra gamba di Lucifero sta nello stesso atteggiamento e simile alla prima una seconda scimmia, che con una mano stringe pei piedi una figura d' uomo. Queste scimmie sono tenute avvinte dalle enormi e squamose code dei serpenti, le quali girano strette attorno al loro corpo. Qua e là sulla parete scorgonsi ancora indizii delle fiamme, fra le quali s' aggirano diavoli minori e di varie forme, tutti occupati a tormentare in modi diversi i dannati. Osservansi anche le tracce di un centauro e quelle d' un uomo nudo, che sembra camminare portando in mano il proprio capo reciso. Fantasia codesta che trovasi anche in Dante.

La vôlta è ripartita in quattro grandi campi cinti da ornato; ma è così scarso il colore rimasto, che i fondi sono privi della loro tinta azzurra. Nel centro è dipinto l' altare, sul quale giace il mistico Agnello; ai lati dell' altare vedonsi per metà due animali dalla forma d' ippogrifo, e nei rosoni dei quattro riquadri alcune tracce degli Evangelisti. Nelle quattro finte cornici che dividono la vôlta, vedonsi in mezzo all' ornato resti di figure di Santi e di Angeli. Di costoro si possono meglio distinguere quelli dipinti negli angoli della Cappella al principiare della vôlta. La figura dipinta superiormente al fresco delle Marie al Sepolcro, versa con bel movimento acqua con un vaso; e l' altra all' altra estremità di questa stessa parete tiene una lancia. Nella parte di contro vedesi un Angelo, in atto di cacciare nella

bocca d' un drago una freccia; degli altri non si distinguono più che poche tracce.[1]

[1] Sopravvenuto dopo la pubblicazione dell' edizione inglese il Centenario di Dante, fu occasione di minutissime ricerche intorno il più autentico ritratto del gran Poeta. Chi volesse conoscere la discussione avvenuta, può leggerla intera nel *Giornale del Centenario* edito a Firenze nel 1864-65, e nei numeri 83 e 84 della *Gazzetta del Popolo di Firenze* del 1865. Da ultimo la questione di un tale ritratto fu inoltre trattata dal signor Teodoro Paur nel *Tahrbuch der Deustschen Dantes Gesellschaft.* Leipzig, 1869, m. 8°, vol. II, da pag. 261 a pag. 330.

CAPITOLO UNDECIMO.

ANEDDOTO DELL' O E LA SUPPOSTA GITA DI GIOTTO AD AVIGNONE.

Innanzi di discorrere delle pitture condotte da Giotto in Padova, noi ci occuperemo dell' aneddoto raccontato dal Vasari e da lui stimato occasione dell' andata di Giotto a Roma, e poscia del suo viaggio d' Avignone compiuto in compagnia di Clemente V, eletto Papa a Perugia nel 1305. Occorre anzitutto premettere che nella prima edizione del 1550 il Vasari racconta, come salito Giotto in molta fama per le pitture eseguite in Assisi, e volendo Benedetto XII da Tolosa decorare con opere di pittura la chiesa di San Pietro, mandasse un suo cortigiano a Firenze in cerca di Giotto, per meglio accertarsi dell' abilità dell' artista. Quel Legato, continua il Vasari, recatosi un giorno nella sua qualità d'inviato del Papa nella bottega del pittore, gli manifestò l' idea del signor suo pregandolo di un saggio. Giotto piglia allora un pezzo di carta e con un pennello intinto in rosso, appoggiando il gomito al fianco per servirsi dell' avambraccio come di compasso, tira d'un sol colpo un circolo perfetto. *Ciò fatto, ghignando disse al cortigiano: « Eccovi il disegno. » Colui, come beffato, disse: « Ho io avere altro disegno che questo? » — « Assai e pur troppo è que-*

sto, » *rispose Giotto:* « *mandatelo insieme cogli altri, e vedrete se sarà conosciuto.* » Difatti il Papa, meglio intendente del messo, restò pago a quella prova. *Divulgatasi poi questa cosa, ne nacque il proverbio, che ancora è in uso dirsi agli uomini di grossa testa: tu se' più tondo che l' O di Giotto.* [1]

Ben presto però il Vasari si accorse d'aver bevuto grosso e che il Papa, per ordine del quale Giotto aveva dipinto in San Pietro, era Bonifacio VIII e non Benedetto XII da Tolosa, il quale fu Pontefice dal 1334 al 1342, quando cioè la Sede papale trovavasi ad Avignone. E per questo nella seconda edizione [2] sostituì Bonifazio VIII a Benedetto XII; ma pur volendo mantenere la storiella, la dà come avvenuta sotto Benedetto IX da Treviso, mentre è chiaro che egli intendeva invece di parlare di Benedetto XI da Treviso,[3] succeduto, secondo lo stesso Vasari, a Bonifazio VIII nel 1303. E l' invito non fu più determinato, come disse nella prima edizione, dalla rinomanza acquistatasi per le pitture di Assisi, ma bensì per le storie di Giobbe dipinte nel Camposanto di Pisa, le quali pitture, come diremo più avanti, non sono di Giotto, ma d' un abile seguace della maniera di lui. Benedetto XI fu nel 1298 creato Cardinale da Bonifazio VIII sotto il titolo di Santa Sabina e poco dopo recavasi a Roma. Ai 2 di marzo del 1300 gli fu conferito il Vescovado di Ostia e di Velletri, e ai 13 di maggio fu spedito Legato in Ungheria, da dove richiamato a Roma nel 1303 si fermò a Padova a consacrare coll' assistenza di due Patriarchi ed altri prelati la chiesa di Sant' Agostino. Da Padova si diresse ad Anagni, dove per le turbolenze di

[1] Vedi Vasari, vol. I, pag. 321.

[2] Da questa edizione in poi la cosa è egualmente raccontata. Noi però ci serviamo sempre dell' edizione Le Monnier del 1846.

[3] Forse fu errore di stampa.

Roma erasi ritirato con la sua Corte il pontefice Bonifazio VIII e da dove ritorna con Bonifazio a Roma, nella qual città questi dopo un mese moriva. Tenuto il Conclave nel Vaticano, fu eletto Papa sotto il nome di Benedetto XI e ai 29 marzo del 1304 lascia Roma e si porta per la via di Assisi a Perugia, dove giunge e muore dopo Pasqua, caduta appunto in quell'anno ai 29 di marzo.[1] Da tutto ciò è chiaro che Benedetto XI creato Cardinale da Bonifazio VIII e suo affezionato, deve in Roma aver conosciuto il cardinale Stefaneschi nipote del Pontefice, pei quali Giotto aveva lavorato dal 1298 al 1300. E ne sembra perciò evidente che quello è raccontato dal Vasari non può essere accaduto col papa Benedetto XI, che solo per brevissimo tempo fu il successore di Bonifazio VIII.

Per quanto risguarda la gita di Giotto ad Avignone, il Vasari non ne fa parola nella prima; ma nella seconda edizione racconta, che succeduto nel 1305 a Perugia Clemente V a Benedetto XI, quegli forzò Giotto d'andarsene con lui ad Avignone, dove avrebbe dipinto ed anche eseguite in altri luoghi di Francia molte bellissime tavole e pitture a fresco. Da Avignone lo fa poscia ritornare nel 1316 a Firenze, fornendo al proposito così particolareggiate circostanze, come quella d'aver portato in dono al suo discepolo Taddeo Gaddi il ritratto di Clemente V, che il racconto veste a primo aspetto tutta l'apparenza di verità. Ma a noi non sembra, poichè dal Conclave radunato in Perugia eletto Pontefice Bertrand De Got col nome di Clemente V, questi non solo rifiutò di recarsi dalla Francia in Italia; ma convocati il 14 novembre del 1305 i Cardinali a Lione,

[1] Vedi il canonico Antonio Scoti, il quale nelle sue *Memorie del Beato Benedetto XI,* Trevigi, 1837, fa notare « l'errore in cui con altri inciampo Cherubino Ghiraldini, facendolo eleggere Pontefice in Perugia, quando è certo che fu eletto in Roma. »

si fece colà incoronare nella chiesa di San Pietro. Passò poscia dall'una all'altra città di Francia fino a che, senza mai scendere in Italia, andò nel marzo del 1309 in Avignone, dove volle trasferita la Sede pontificia e dove morì nel 1314.[1] Oltre a ciò è oramai noto che nel 1305 e 1306 Giotto si trovava in Padova. E neppure crediamo che egli dopo il 1309 o verso la fine della vita di quel Pontefice sia stato ad Avignone, e ci sembra anche in ciò d'essere assistiti da buone ragioni. Il Vasari dopo aver fatto partire Giotto per Avignone col papa Clemente V che non fu mai in Italia, nella biografia invece del senese Simone Martini fa andare Giotto ad Avignone col papa Benedetto XI, che dopo l'elezione non si mosse mai d'Italia. Ecco le parole dal Vasari adoperate nel descrivere le pitture del Cappellone degli Spagnuoli a Santa Maria Novella a Firenze: *E nella persona di quel Papa, che è nella storia Benedetto XI da Treviso frate predicatore; l'effigie del qual Papa aveva molto prima recato a Simone Giotto suo maestro, quando tornò dalla Corte di detto Papa che tenne la sede in Avignone.*[2] Senza rilevare la nuova versione, d'avere cioè portato di Francia non più il ritratto di Clemente V da Giotto donato al suo scolare Gaddi, ma quello bensì del predecessore di lui Benedetto XI da Treviso regalandolo allo scolare Simone, che non fu mai scolare di Giotto, noi vedremo a suo luogo, che quella parte delle pitture nel Cappellone degli Spagnuoli dal Vasari attribuite a Simone di Siena, non furono eseguite che dopo la costui morte avvenuta in Avignone nel 1344.[3] Il Vasari nella prima edizione delle sue *Vite,*

[1] Così narra Gaetano Moroni nel suo *Dizionario d' erudizione storico-ecclesiastica,* vol. XIII, pag. 30, 31, 32.

[2] Vasari, *Vita di Simone Martini,* vol. II, pag. 98.

[3] Vedi la *Vita di Simone Martini*, nell'edizione inglese di questa opera istessa pubblicata a Londra per John Murray, Albemarle street, 1864, vol. I, pag. 370, e vol. II, pag. 85 e seguito.

parlando di Simone, lo fa andare in Avignone durante il pontificato di Giovanni XXII eletto successore a Clemente V nel 1316 e morto nel 1334. Racconta inoltre che Simone fece molti lavori in tavola e a fresco, riportandone lode infinita; ma non fa punto parola del ritratto di Benedetto XI da Avignone recato in dono da Giotto a Simone, mentre nella seconda edizione non ricorda affatto quanto disse nella prima, che cioè sia andato Simone ad Avignone per desiderio di papa Giovanni XXII. E parimenti nella *Vita di Andrea da Pontedera detto il Pisano* noi leggiamo nella seconda edizione che « tornato Andrea da Venezia a Firenze, la città te- » mendo della venuta dell'Imperadore fece alzare da lui » una parte delle mura; » e più sotto: « Ora perchè tre » anni innanzi aveva, con sua molta lode, mostrato An- » drea d'essere valente uomo nel gettare di bronzo, » avendo mandato al Papa in Avignone per mezzo di » Giotto suo amicissimo, che allora in quella Corte dimo- » rava, una croce di getto molto bella; gli fu data a fare » di bronzo una delle porte di San Giovanni, della quale » aveva già fatto Giotto un disegno bellissimo. » E aggiunge subito dopo « che in termine d'anni 22 la con- » dusse a quella perfezione che si vede; » (e continua) « nè tacerò che Andrea fu aiutato in far questa porta da » Nino suo figliuolo, che fu molto miglior maestro che il » padre non era; e che fu finita del tutto l'anno 1339, » cioè non solo pulita e rinetta, ma ancora dorata a fuo- » co. » [1] Or bene codesta porta di bronzo ha la data del 1330 [2] e tale epoca può intendersi per quella, in cui fu fatto e ripulito il getto di metallo, e a finire la porta si dovrebbe in tal caso credere fossero stati impiegati

[1] Vol. II, pag. 37, 38, 39.
[2] Porta lo scritto: *Andreae Ugolini, Nini de Pisis me fecit A.D.M.CCC.XXX.*

anni nove, ed altri anni 13, per compiere i 22, sarebbero stati impiegati a lavorare il modello in terra [1] eseguito su disegno di Giotto. Ciò ammettendo, Giotto avrebbe dato il suo disegno non più tardi del 1317, l'anno dopo cioè di quello, nel quale il Vasari lo fa tornare da Avignone a Firenze. Nella prima edizione e nella stessa *Vita di Andrea Pisano* il Vasari non parla del Cristo in bronzo mandato ad Avignone col mezzo di Giotto, nè dice, come racconta invece nella seconda, che codesto lavoro fosse la causa, per la quale fu allogata ad Andrea la porta di bronzo del Battistero; ma narra semplicemente come dopo i lavori di scultura da Andrea compiuti coi disegni di Giotto per il campanile, fosse fatto ragionamento fra i Consoli dell' Arte de' Mercanti di ornare il tempio di San Giovanni con le porte di bronzo, d' una delle quali Giotto aveva fatto un bellissimo disegno. E aggiunge, che per compiere codesta porta vi si impiegarono bensì anni 22; ma non dice punto quando fosse finita, nè che Andrea fosse aiutato da Nino, e neppure che tornato da Venezia a Firenze fosse adoperato nell' alzare le mura della città. Osservasi inoltre che i disegni dati da Giotto ad Andrea per le sculture del campanile sono dell' ultimo tempo della sua carriera artistica, quante volte sappiamo come del campanile si posero le fondamenta il 19 luglio del 1334. E siccome codeste sculture mostrano in arte l' identico carattere delle storie della porta di bronzo condotta da Andrea al Battistero fiorentino, i cui disegni furono egualmente dati da Giotto, così ne consegue che anche quello della porta deve esser stato dato da Giotto ad Andrea molto più tardi. [2]

[1] Come giustamente è stato osservato nella nota 2, pag. 39, in Vasari, Le Monnier.

[2] In conferma di ciò viene ora in aiuto lo *Spoglio dei libri dell'Arte di Calimala* fatto dal senatore Strozzi, ove trovasi: « 1329, 22 gen-

Il Vasari, tacendone affatto nella prima, ricorda invece nella seconda edizione della sua opera un antico commentatore di Dante [1] che scriveva nel 1334, quando cioè Giotto era ancora vivente, il quale commentatore lasciò scritto: « Fu ed è Giotto in tra li dipintori il più » sommo della medesima città di Firenze, e le sue opere » il testimoniano a Roma, a Napoli, ad Avignone, a Fi» renze, a Padova, ed in molte altre parti del mondo. » Veramente da queste parole non si potrebbe ancora dedurre che egli intendesse dire che Giotto fosse andato ad Avignone, perchè potrebbe anche credersi che per abbellire e far ricca di capolavori artistici quella nuova residenza pontificia vi fossero state trasportate o spedite dall' Italia opere di Giotto. Ed è da notare inoltre che le pitture, le quali si vedono ad Avignone nella Cattedrale e nell' ex-palazzo pontificio, ora ridotto a caserma, non sono di Giotto, ma di Simone di Martino Senese e suoi aiuti, fra i quali è da annoverare Donato di lui fratello.

Nel *Comentario* del Ghiberti non è punto ricordato il viaggio di Giotto ad Avignone, nè il Villani nè altro storico, che noi sappiamo, lo ricorda; mentre ci sembra che per la sua importanza codesto fatto non poteva passare inosservato o dimentico da scrittori e cronisti così minuziosi. Invece Fra Iacopo da Bergamo nel libro terzo della sua *Cronaca* all' anno 1342 scrive: *Cum a Benedicto pontifice in Avinionem ad pingendum Martyrum historias ingenti pretio statutum fuisset, morte preventus rem omisit.* L' Albertini nel suo memoriale: *De mirabilibus*

naio. — Maestro Andrea di Ugolino maestro delle porte cominciò a lavorare detta porta al di contro anno e mese. » Vedi inoltre intorno a questo argomento una *Monografia artistica delle Porte di San Giovanni*, pubblicata nella *Gazzetta Ufficiale del Regno*, anno 1870.

[1] Vedi Vasari, *Vita di Giotto,* vol. I, pag. 336, e *Vita di Cimabue,* a pag. 227 dell' edizione Le Monnier.

novae et veteris Romae, 1510, pag. 54, scrive: *Fuit* (Giotto) *a Benedicto XI pontifice maximo in Avinione ad pingendum Martyrum historias accitus ingenti pretio, morte interveniente, opus omisit.* Siccome poi questo papa Benedetto da Treviso era chiamato ad un tempo XI ed anco XII,[1] e sappiamo che Benedetto da Treviso, il quale fu Papa dal 1303 al 1306, non fu mai ad Avignone, trovandosi in quel tempo la Sede papale a Roma, così per noi è chiaro che l'Albertini intendeva parlare di Benedetto da Tolosa eletto Papa ad Avignone nel 1334, e che nella serie cronologica è chiamato Benedetto XII. Anche il Platina nelle *Vite dei Pontefici* ci informa che lo stesso papa Benedetto XII aveva in animo di chiamare ad Avignone Giotto: *Zotum pictorem illa aetate egregium ad pingendas Martyrum historias in aedibus a se* (Benedicto) *structis conducere in animo habuit.* Da queste testimonianze è chiarito come Giotto dovesse bensì andare ad Avignone alla Corte di Benedetto XII da Tolosa, ma ne fu impedito dalla morte sopraggiuntagli in Firenze nel 1336.[2] Qualche cosa certamente doveva il Vasari avere inteso circa il viaggio che Giotto dovea intraprendere per Avignone, e tanto più noi siamo di ciò persuasi, quando osserviamo che il Vasari nella prima edizione parla di Benedetto XII da Tolosa come se fosse stato a Roma anzi che ad Avignone, e solo più tardi accortosi dell' errore sostituì a lui Bonifazio VIII. E ancora perchè nelle *Vite* di Pierin del Vaga e Giovanni da Udine, aggiunte nella seconda edizione, allegando il Vasari la testimonianza del Platina, ricorda *le Storie dei Martiri* come dipinte da Giotto a Roma,[3]

[1] Vedi *Magnum Bullarium Historiae Pontificum Romanorum S. R. E.* Alphonsi Ciaconii. Romae, MDCLXXVII.

[2] Papa Benedetto XII da Tolosa, come si disse, regnò in Avignone dall' anno 1334 fino al 1342.

[3] Vasari, vol. IX, pag. 309, dice « fu ordinato che Giovanni da

mentre il Platina non dice già che esse fossero state dipinte a Roma, ma bensì che dovevano per Benedetto XII da Tolosa eseguirsi da Giotto in Avignone. E tanto più ci persuadiamo in questo per non esserci mai avvenuto di leggere ricordato Giotto dal Platina nelle altre Vite dei Pontefici. [1] A noi sembra che lo stesso soggiorno di Simone in Avignone deve aver contribuito a fare dal Vasari confondere Simone Martini l' amico del Petrarca, andato ad Avignone, con Giotto che vi doveva andare, se non fosse stato colpito dalla morte. Quanto al racconto del Crocifisso di bronzo di Andrea Pisano che, secondo il Vasari, era stato portato da Giotto ad Avignone, può avere un qualche fondamento di verità forse in questo, che Andrea può aver fatto e preparato un tal lavoro coll' intenzione di spedirlo in Avignone al Papa col mezzo di Giotto, ma ne fu impedito dalla morte di costui. Che se l'aneddoto dell' *O* dal Vasari raccontato come avvenuto sotto Benedetto XII da Tolosa dimorante a Roma, fosse stato raccontato come avvenuto sotto lo stesso Benedetto XII residente ad Avignone, esso poteva forse meglio difendersi ed avere apparenza di credibilità per la considerazione che, volendo Benedetto abbellire con insigni opere d'arte quella sua residenza, avesse prima di chiamarvi Giotto voluto accertarsi dell'abilità di lui, mandando a Firenze, ove egli si trovava, un suo cortigiano. E ciò fors' anco

Udine e Pierino del Vaga facessero nella vôlta della sala vecchia dinanzi alle stanze da basso, che vanno dalle Loggie, che già egli dipinse, alle stanze di Torre Borgia, alcune pitture, onde Giovanni vi fece un bellissimo pavimento di stucchi con molte grottesche e diversi animali, e Pierino i carri dei sette pianeti. Avevano anco da dipingere le facciate della medesima sala, nelle pareti delle quali già dipinse Giotto, secondo scrive il Platina nelle *Vite dei Pontefici,* alcuni Papi ch' erano stati uccisi per la fede di Cristo: onde fu detta un tempo quella stanza la *Sala dei Martiri.* »

[1] Quella parte del palazzo Vaticano, dove crede il Vasari siano state dipinte da Giotto le *Storie dei Martiri,* è stata fabbricata da Alessandro VI, che regnava dal 1492 al 1503.

per rendersi certo se in arte fosse Giotto più valente di Simone Martini, il quale fin dall'anno 1338-39 trovavasi in Avignone, rimanendovi fino al 1344, in cui venne a morte, cioè due anni dopo la morte di papa Benedetto XII ed otto dopo la morte di Giotto. Da quanto si è detto, a noi par chiaro che essendosi accorto più tardi il Vasari che Benedetto XII aveva dimorato in Avignone e non a Roma, volle correggere l'errore, nel quale era incorso nella prima edizione, sostituendo a lui nella seconda Bonifazio VIII, sotto il quale Giotto dipinse in Roma. E allora mutò anche l'epoca dell'episodio, assegnandolo al pontificato di Benedetto XI da Treviso, successore di Bonifazio VIII. Con la stessa facilità fa da papa Clemente V condurre Giotto in Francia, mentre quel Pontefice non fu mai in Italia e Giotto dipingeva in quel tempo a Padova. A noi sembra impertanto provato che il Vasari inesattamente informato e confondendo nomi, serie cronologica dei Pontefici e loro residenze, ha creduto che Giotto fosse stato ad Avignone, quando soltanto doveva andarvi, chiamatovi da Benedetto XII, se nel 1336 non fosse stato colto dalla morte in Firenze.

CAPITOLO DODICESIMO.

GIOTTO A PADOVA E VERONA.

Ripigliando le mosse da Firenze noi seguirem adesso il Pittore a Padova e Verona. Nella prima di queste città Enrico Scrovegno nel 1302 creato patrizio di Venezia,[1] destinò una parte dell'eredità paterna [2] a erigere una Cappella. [3] Essa fu condotta a termine nel 1303 e dedicata alla Vergine sotto il titolo della Nunziata. Ad ornarne di dipinti le pareti si scelse Giotto, il quale, come dice Benvenuto da Imola, venne allora visitato da Dante.[4] Le informazioni procurateci sul soggiorno del Poeta a Padova ci danno che Giotto vi stava ancora nel 1306. [5]

Cappella degli Scrovegni.

[1] Vedi Pietro Brandulese, *Pitture*, ec. Padova, in-8°, anno 1795.

[2] Dante mette all' *Inferno* (canto XVII, pag. 64) Reginaldo Scrovegno per usura ed avarizia.

[3] Leggesi nell' *Anonimo* pubblicato dal Morelli a Bassano nel 1800, a pag. 23: « L'anno 1303 istituita da M. Enrico de' Scrovegni Cavalier; » ed a pag. 146: « Fu eretta la chiesuola nel 1303, » di che ne fa fede l'iscrizione presso lo Scardeone. Scardeone, *Histor. Patav.*, pag. 378, nel vol. VI, parte III, del *Thesaur. Antiq.* del Grevio, Lugd. Batav., 4° anno, 1722. Vuolsi che la consecrazione abbia avuto luogo due anni dopo, come si raccoglie da Pietro Selvatico: *Scritti*, ec. Firenze, 1850, pag. 284.

[4] Vedi *Commentario della Divina Commedia di Dante Alighieri* per Benvenuto da Imola, vol. II, canto XI, pag. 232 del *Purgatorio*, vòlto in italiano dall' avvocato Giovanni Tamburini. Imola, 1856.

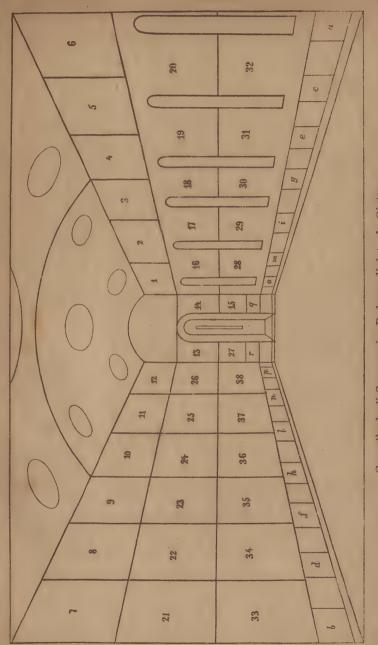
[5] *Dantino quondam Alighieri de Florentia nunc stat Paduae in*

Oltre i freschi vuolsi che anche la fabbrica della Cappella sia opera di Giotto; ma non è cosa sicura mancando su ciò ogni documento, se ne togli l'accordo tra la forma architettonica della fabbrica e la decorazione pittorica. L'energica azione spiegata in questi dipinti fa ognor più conoscere di quanta perizia artistica e potenza inventiva fosse dotato Giotto. Le composizioni sono concepite e le figure sono distribuite secondo le grandi massime dell'arte particolari a quel maestro, le quali ci mostrano come egli accoppiasse ad un forte sentire e ad una grande conoscenza dei caratteri e delle passioni umane l'uso di mezzi artistici e di una tecnica mirabilmente adatta per esprimerli. La Cappella è di una grande semplicità architettonica; la vôlta è a tutto sesto, ha nel mezzo un ambone per parte e termina con un grande arco che mette all'abside. La luce vi penetra da sei finestre laterali aperte alla destra di chi entra, e da una trifora chiusa da un'arcata semicircolare sopra la porta archiacuta. Nella disposizione dei soggetti dipinti Giotto si attenne alle norme già in uso, adoperandole con sentimento affatto nuovo e nella misura concordi. Sulla parete, sopra la porta d'ingresso, campeggia come di solito il Giudizio finale. Nella parete di contro, attorno all'arco che mette alla tribuna, sta in alto e nel mezzo il Salvatore seduto in trono e circondato dagli Angeli, alcuni dei quali in atto di suonare ed altri che adorandolo gli stanno innanzi reverenti.[1] Le storie dipinte più sotto ai lati dell'arco fanno parte di quelle che trovansi sulle pareti longitudinali, dove ripartite in tre ordini si vedono le storie della Vergine e del suo Divino Figliuolo. I dipinti sono chiusi,

contrata Sancti Laurentii, dice un documento del 1306 pubblicato nelle *Novelle letterarie* di Firenze nel 1748 e citate dal Rosini e dal Balbo.

[1] Questa pittura manca in parte di colori, e qua e là alcuni pezzi d'intonaco sono caduti.

come di consueto, entro un ricco ornato tramezzato a intervalli simmetrici da piccole finte cornici di varia forma, contenenti in mezze figure fatti del Nuovo Testamento. Tutto il dipinto posa sopra una finta cornice di marmo sorretta da mensole e da pilastri, nei cui spazii intermedii sono a destra rappresentate a chiaro scuro le sette Virtù e a sinistra i sette Vizii capitali. La vôlta è divisa da tre finti archi immaginati nei due grandi campi azzurri tempestati di stelle e percorsi da ricco ornato con in mezzo, ad intervalli, riquadri con entro mezze figure di Santi. Nel centro del primo campo vedesi, chiusa in un tondo, la mezza figura di Nostro Signore in atto di benedire e col libro aperto nell'altra mano. All'intorno in quattro tondi minori sono dipinte le mezze figure dei Profeti. Nel centro del secondo campo havvi la mezza figura della Madonna col Putto in braccio, e all'intorno in quattro altri tondi le mezze figure di quattro Profeti. Dall'insieme risulta una distribuzione di soggetti e di ornato in così giusta corrispondenza coll'ordine architettonico da produrre un effetto armonico e gradito. Chi entra rimane tosto colpito dall'aspetto grandioso del Salvatore in gloria, dopo il quale l'occhio scorre via via sopra le altre meno solenni rappresentazioni tolte dalla storia sacra dell'Antico e del Nuovo Testamento. Di sotto vedesi ai lati l'Annunziazione di Maria, e più in basso da una parte l'incontro di lei con Elisabetta e dall'altra il tradimento di Giuda. In tal modo ha voluto il Pittore alludere da un lato alla Nascita di Nostro Signore, e dall'altro alla sua Morte e nella parte superiore alla sua Resurrezione e Gloria. Sotto a questi dipinti vedesi da ciascuna parte un finto ripostiglio, nel quale sostenuta da una funicella nel mezzo è una lanterna accesa, a significare forse come la luce guidi alla virtù, e preservi ad un tempo dal vizio.

Sette Virtù e altrettanti Vizii sono dalle parti simbolicamente rappresentati a chiaro scuro, e poste le une di rimpetto a gli altri, per dimostrare come la pratica delle virtù conducà in Cielo, e quella dei vizii all'Inferno. E infatti la prima delle virtù la Speranza è rivolta a quella parte del Giudizio finale, nella quale stanno i beati. Con le braccia e le mani tese essa è in atto di sollevarsi da terra per ricevere la corona portale da Nostro Signore che per metà della figura si vede nella parte superiore del quadro. La Disperazione invece è dipinta in vicinanza all' Inferno, ove sono i reietti. Essa è in procinto d'impiccarsi e nell' atto violento e brutale è aiutata da un Demonio che la tira verso le fiamme eterne. Con siffatta distribuzione cessano codesti dipinti dall' essere pure rappresentazioni di soggetti senza legame fra loro, oppure ordinati a gruppi nel solo scopo di mirare all'effetto delle masse e del colorito, ma campeggia in essi e li governa un determinato concetto che li riunisce e col contrasto li spiega. Già abbiamo veduto che era invalso da secoli l'uso di destinare luoghi speciali a certe particolari rappresentazioni. Così a Ravenna come a Roma, le absidi delle Basiliche presentano la maestà del Redentore; alla Vergine era assegnato un posto nel corpo della chiesa o nelle cappelle. Più tardi nelle pitture di Sant'Angelo in Formis presso Capua sta nell'abside il Salvatore trionfante, mentre le storie del Vecchio e del Nuovo Testamento sono nella navata distribuite sott'esse i Profeti e sopra la porta d'ingresso il Giudizio finale, come vediamo in Palermo nella Cappella Palatina e nel Duomo di Monreale. Nella chiesa di sotto in Assisi abbiamo nella navata l'una di riscontro all'altra le storie della Passione di Nostro Signore, e quelle della vita di San Francesco. Nella chiesa superiore le storie della vita del Santo sono disposte nella navata sotto quelle del Nuovo

Cappella degli Scrovegni a Padova, dipinta da Giotto.

e del Vecchio Testamento, e nella crociera sono dipinte alcune rappresentazioni tolte dall' *Apocalisse*, ed altre dalle storie degli Apostoli e di Simon Mago, mentre nel Coro vedonsi quelle della Madonna. Sull' arco che nella Cappella degli Scrovegni mette alla tribuna abbiamo già veduto Cristo in gloria, sebbene spettasse quel posto alla Madonna, alla quale è sacra la chiesa. Invece la Vergine coll' Angelo annunziatore viene subito dopo, e sotto questo abbiamo l' incontro di Maria con Elisabetta e il tradimento di Giuda. Lungo le pareti laterali si succedono per ordine i fatti del Vecchio e del Nuovo Testamento, poi le Virtù ed i Vizii, e sopra la porta il Giudizio finale.[1] Noi rinunciamo a descrivere uno per uno tutti questi dipinti d' una stessa maniera, e ci contenteremo di scorrerli per la massima parte in rapida rassegna, rilevandone i tratti principali e lo stato di loro conservazione, solo riservandoci di discorrere più a lungo di alcuni, dei quali ci sembri più conveniente.

N. 1. — Il rifiuto del sacrifizio di Giovacchino è una buona composizione, ma non delle migliori.

N. 2. — Giovacchino che ritorna all' ovile. In questa è bella e grandiosa la figura del vecchio, e sono improntate di molta verità quelle dei due guardiani di pecore.

N. 3. — L' Angelo che appare a Sant' Anna. Nel movimento della vecchia che fila havvi non solo naturalezza e verità, ma contrasto di tipo, quando si confronti con quello nobile e matronale di Anna.

N. 4. — Il Sacrifizio di Giovacchino è una mediocre composizione.

N. 5. — Nella Visione di Giovacchino il portamento dell' Angelo è bello e naturale, e il protagonista ravvolto

[1] Per maggior intelligenza diamo qui unita la pianta geometrica, nella quale sono indicati con numeri i soggetti, e con lettere le Virtù ed i Vizii.

nel lungo manto con la testa di profilo appoggiata al braccio che tiene sul ginocchio, è bene ideato e condotto. Essa è una delle belle e facili composizioni, che si distingue anche per la naturalezza del movimento dei guardiani del gregge.

N. 6. — L'incontro alla porta aurea di Giovacchino con Anna non giunge alle bellezze delle altre storie.

N. 7. — La Nascita della Vergine è una bella composizione di nove persone variamente disposte ed atteggiate.

N. 8. — La Presentazione di Maria al Tempio è un bel dipinto e ben conservato.

N. 9. — Le verghe secche portate al Tempio, d'ordine del Sommo Sacerdote, dai nubili della stirpe di David è un quadro in buona condizione, nel quale la figura di Giuseppe, adorna di aureola, è bene caratterizzata.

N. 10. — Rappresenta la devota aspettazione della miracolosa fioritura della verga prescelta fra quelle deposte in sull'altare. Esso è un dipinto ben conservato, e nel quale traspare dalle figure dei giovani bellamente espressa la tensione dell' animo loro.

N. 11. — Lo Sposalizio di Maria è una bella storia per la simmetrica disposizione delle figure. L'azzurro delle vesti è in parte perduto, e codesto guasto è più o meno da lamentarsi in ogni quadro.

N. 12. — Il ritorno di Maria è una composizione assai bella, ma anche assai danneggiata, specialmente nelle figure dei giovani che a suono di trombe accompagnano gli sposi.

N. 13 e 14. — Rappresentano da una parte l' Angelo che annunzia ginocchioni a Maria il mistero della Incarnazione, e dall'altra la Vergine che tranquillamente accoglie con un ginocchio a terra il Messo. La mossa di lei e quella dell'Angelo è nobile e dignitosa, come sono belli i lineamenti, sereno e piacevole l'aspetto d'entrambi.

N. 15. — La Visita a Santa Elisabetta è una composizione che va distinta pel sentimento, l' espressione di mitezza data ai caratteri delle figure, e per la nobile semplicità che dall' insieme traspare.

N. 16. — La Nascita di Gesù Cristo è una discreta composizione, ma assai danneggiata.

N. 17. — Nell' Adorazione dei Magi tanto la composizione quanto le figure mostrano quella solenne quiete che si ammira in Assisi nelle pitture della chiesa di sotto. Il manto della Vergine privo del suo colore azzurro ci mostra la sottoposta preparazione rossastra indicante le forme delle pieghe.

N. 18. — Nella Presentazione al Tempio la dignità, con cui è ritratto Simeone e l'espressione d'inquietudine data al Bambino che vuole la Madre, la quale gli stende per calmarlo affettuosamente le mani, e la sollecitudine dimostrata per la scena dagli astanti, fanno di questo uno de' quadri più attraenti.

N. 19. — La Fuga in Egitto è notabile per il sentimento affannoso e quasi d'ambascia che traspare dalla cura, con cui la Madre tiene il Pargoletto ed anche per la bene appropriata disposizione e le acconce mosse delle diverse figure.

N. 20. — Rappresenta la Strage degli Innocenti. Questa composizione come l' eguale in Assisi non è certo delle migliori di Giotto, quantunque nell' insieme essa non manchi di vita e di movimento negli episodii commoventi. Le mosse delle figure non rendono però sufficente ragione dell' azione loro, il disegno è difettoso ed i tipi, i caratteri, specialmente dei bambini, non sono punto piacevoli.

N. 21. — Cristo nella Sinagoga è un dipinto molto alterato ed annerito dal tempo, e ciò che resta produce uno sgradito effetto.

N. 22. — Il Battesimo di Cristo è la consueta tradizionale composizione; ma in essa si osserva così a riguardo del mantenimento come delle forme un certo progresso in tutte le parti, e specialmente nella figura del Salvatore.

N. 23. — Le Nozze di Cana è una buona composizione, e come dipinto è bene conservata, tranne per le tinte azzurre che mancano. Anche in questa come nella sua eguale, nella chiesa superiore d'Assisi, si osserva la forma classica delle anfore, dei vasi e delle stoviglie, il che mostra come sempre siasi cercato dai nostri vecchi maestri, e specialmente da Giotto, di trarre utili lezioni dall'arte classica per formare la propria.

N. 24. — Rappresenta la Resurrezione di Lazzaro. Questa composizione appartiene alle più spiccate e belle dell'intero scompartimento, nè potrebbe meglio corrispondere alla esposizione del miracolo fatta dall' evangelista Giovanni. Tutto avvolto ne' panni e incapace di movimento, ritto e sorretto da due persone, sta Lazzaro udendo la voce di Cristo che lo richiama a vita, mentre le sorelle Marta e Maria, ginocchioni dinanzi all' invitato Maestro, mostrano negli atti e nell'aspetto loro un'intera fiducia. Nel vedere compiuto il miracolo, lo stupore misto alla riconoscenza traspare da ognuno degli astanti. [1]

[1] Questo stesso soggetto l'abbiamo veduto fra le pitture della catacomba di San Calisto e più tardi, al tempo dell' Esarcato, scolpito in un marmo collocato nell' atrio della Sagrestia di San Vitale in Ravenna. Alcuni secoli dopo, al tempo di Desiderio Abate Cassinense, lo troviamo riprodotto con maggior numero di figure tra i dipinti di Sant'Angelo in Formis. Una eguale composizione, osserva giustamente lo Scultz, trovasi sulla porta di bronzo di Benevento e riprodotta in pitture od in pergamene della stessa epoca e con caratteri bizantini. E noi amiamo di ricordare un altro esempio tra i mosaici di Monreale come quelli che in ragione di tempo furono condotti in epoca più vicina a Giotto. Da Giotto però codesta composizione ha ricevuto una forma più completa rimasta tipica per tutto il secolo quattordicesimo e per molta parte del successivo. Un esempio l'abbiamo nella Cappella di Santa Maria

N. 25. — L'ingresso in Gerusalemme è una delle consuete composizioni tradizionali, molto danneggiata specialmente nel turchino degli abiti, nell'azzurro del cielo, in alcune teste e nelle estremità delle figure.

N. 26. — La cacciata de' profanatori dal Tempio non è certo una delle composizioni migliori, l'azione è alquanto fredda, i caratteri hanno del volgare.

N. 27. — Rappresenta Giuda Iscariotte quando si lascia corrompere. In questo dipinto vedesi un Demonio tentatore appoggiare una mano alla spalla di Giuda spingendolo innanzi a compiere il tradimento. L'azione non manca di una certa attrattiva e naturalezza.

N. 28. — L'ultima Cena o la istituzione dell'Eucarestia è un quadro che nella distribuzione delle figure ha del monotono, e per giunta gli abiti sono generalmente privi del colore azzurro e le aureole, tranne quella di Cristo, sono divenute nere.

N. 29. — Cristo che lava i piedi ai Discepoli è un fresco da non contarsi fra i migliori, benchè mostri una buona e varia distribuzione di caratteri e movimenti misurati. L'azzurro degli abiti e l'oro dalle aureole scomparvero anche da questo dipinto.

N. 30. — Il bacio di Giuda è un quadro che presso a poco presenta gli stessi caratteri del precedente. Il colore è scomparso nella parte inferiore e, tranne quella di Cristo, le altre aureole sono tutte annerite.

N. 31. — Cristo dinanzi a Caifasso è una mediocre composizione, nella quale l'esecuzione non è accurata come in altre. Anco il rosso della sottoposta preparazione ricompare invece del colore azzurro scomparso.

Maddalena fatta erigere in Assisi nella chiesa di sotto da Tebaldo De Pontani da Todi, vescovo di Assisi, le pitture della quale furono erroneamente attribuite a Buffalmacco, mentre è chiaro che un discepolo di Giotto, da poche varianti in fuori, ha in esse ripetuta l'identica composizione dello stesso soggetto stata ideata dal suo maestro in Padova.

N. 32. — La Coronazione di spine è un fresco per concetto e distribuzione povero di pregio, benchè alcune figure degli astanti variamente atteggiate non manchino di una certa vivezza.

N. 33. — In questo dipinto, rappresentante Cristo che porta la croce, Giotto non seppe interamente emanciparsi dal concetto poco lodevole di rappresentare il Redentore con le spalle gravate da una croce pesante. Esso non è certo uno dei migliori dipinti di questa serie, e per di più le figure del fondo sono danneggiate e gli abiti perdettero generalmente il turchino.

Crocifissioni di Giotto.

N. 34. — Piglieremo occasione da questo dipinto, rappresentante la Crocifissione di Cristo, per passare in rassegna le eguali composizioni eseguite da Giotto in altri luoghi. Questa, nonostante tutto il bello che mostra e la vivezza della sua azione, non lascia l'effetto gradevole di quella che abbiamo esaminata nella chiesa di sotto in Assisi. Del modo, col quale è trattato il nudo, si disse già a sufficienza allora quando si parlò della Crocifissione di Pietro a Roma, talchè andiamo oggi contenti di aggiungere che le proporzioni di questa come di quella d'Assisi sono più corrette e in migliore armonia tra loro; il tipo, il carattere e le forme sono scelte convenientemente. La morte e il dolore sono manifesti soltanto per il carattere della testa, per un leggiero abbandono delle forme del corpo e per il movimento delle dita. La testa pende alquanto inclinata, ma senza sforzo violento da un lato; la ricca e spartita capigliatura cade sulle spalle abbandonata. Gli occhi alquanto infossati, la bocca è semiaperta e cogli angoli ripiegati in dentro, le dita sono alquanto contratte. L'insieme della persona si delinea però bene sulla croce, e neppur qui mostra il tipo volgare, la brutta espressione, le boccacce, i contorti movimenti e la gonfiezza del corpo che già abbiamo

osservato nelle Crocifissioni dei pittori preceduti, i quali dipinsero figure poco atte a rappresentarci Cristo. Nel gruppo di Maria, la quale cade svenuta nelle braccia delle pie donne, prevale l'energia e la forza al sentimento e alla gentilezza delle forme, che sono in generale i caratteri di codesti dipinti. La stessa Vergine presenta l' aspetto robusto e forte unito ad un attento studio della natura. Lo stesso può dirsi della robusta e quasi volgare figura di San Giovanni, e degli Angeli che in varii atteggiamenti volano attorno alla croce. Costoro pieni di forza e di vita mostrano in vario modo il dolore profondo che sentono, e tra essi è più specialmente notevole quello che gridando a testa levata si strappa colle mani le vesti scoprendosi il petto.

In codesta chiesa abbiamo nell' alto dell' abside un altro Crocifisso in tavola, il quale più ancora di quello testè descritto ricorda i caratteri di quello della chiesa inferiore di Assisi. La testa mostra quell' espressione di quiete e di rassegnazione che meglio di ogni altra conviene a rendere l'idea dell'Uomo-Dio, che muore per la salvezza del mondo. [1]

[1] È dipinto morto versante sangue dal costato, dalle mani e dai piedi, ma ritto e senza contorcimenti si delinea con bel movimento sulla croce, dove è confitto. La testa è leggermente inclinata; la ricca e sciolta capigliatura, partita nel mezzo, cade sulle spalle e poca barba gli copre il mento. Il suo aspetto è giovanile, e attorno alla testa ha alquanto rilevata l'aureola dorata. Le proporzioni sono giuste ed in armonia tra loro, il disegno è corretto, preciso e diligente. Dai fianchi gli pende un pannolino che lo copre quasi fino alle ginocchia. Ai lati della croce e superiormente in tre rosettoni vedonsi, in quello a destra, la Madre compresa di dolore che guarda a mani giunte il Figliuolo morto. I lineamenti contratti del viso e il gesto dimostrano l' intensità del suo dolore. Nel rosettone a sinistra è dipinto Giovanni con la testa appoggiata al braccio destro, mentre pieno di mestizia guarda il Redentore. Nell'alto in mezza figura vedesi Cristo risorto col libro in una mano e coll'altra in atto di benedire. La croce è dipinta sopra un finto rialzo di terreno, ove dentro a una sinuosità è un teschio umano ritratto con molto studio e verità. Il colore è chiaro, le tinte sono bene fuse fra loro e condotte con cura e diligenza, ma a causa della umidità la pittura ha perduto alquanto della

Santa Maria Novella a Firenze.

Del resto Giotto lavorò Crocifissi parecchi, essendo molte le commissioni a quei tempi di tale soggetto. Notizia di uno da lui lavorato per Santa Maria Novella a Firenze l'abbiamo nel testamento del 5 giugno 1312 di Rinuccio del fu Puccio abitante in quella parrocchia, nel quale fu stabilito un legato di 5 lire di fiorini piccoli, per l'olio di una lampada che doveva sempre ardere dinanzi al Crocifisso fatto in quella chiesa dei Domenicani per *egregium pictorem nomine Giottum Buondonis qui est de dicto populo Sancte Marie Novelle.* [1] Il medesimo testatore lasciò inoltre soldi 20 di fiorini piccoli ai Domenicani di Prato, per tenere accesa una lampada dinanzi ad un' altra tavola da lui commessa a Giotto per quella chiesa.

Presentemente vedesi nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze un Crocifisso da pochi anni tolto dalla cappella laterale della crociera e collocato dopo il restauro della chiesa molto alto nella parete sopra la porta maggiore. Esso viene indicato come opera di Giotto, ma i caratteri del dipinto ci mostrano invece che è lavoro di uno dei tanti suoi seguaci, e di chi ancora non avea la-

sua primitiva freschezza, e fu sottoposta a qualche parziale ritocco. Il fondo è una specie di finto mosaico a colori azzurro, rosso ed oro, condotto con molto gusto. La grandezza della figura è poco più della metà del vero. Sul rovescio della croce e sopra fondo bigiastro dipinti vedonsi agli estremi i quattro simboli degli Evangelisti, in parte guasti, e nel centro, entro un tondo su fondo azzurro, l' Agnello colla croce. Havvi per ultimo da osservare la bella sagoma della forma della croce di legno su cui trovasi dipinto, la quale croce poggia su larga base, è in armonia per le giuste sue misure con quelle della figura del Cristo dipintovi e con cui forma un accordo perfetto. Questo accordo è una qualità essenziale, di cui non vanno mai privi i lavori di quell'epoca. In quei tempi, difatti, si studiavano nella bottega del maestro non solo le tre arti sorelle, ma si preparavano ancora i materiali necessarii alla professione, come i colori, le tavole, le cornici, e via dicendo.

[1] Il documento è riportato nella nota 4ª del volume I del Vasari a pag. 329, e serve di prova per sapere che il padre di Giotto chiamavasi Bondone, e che la famiglia era del popolo di Santa Maria Novella, come lo provano altri documenti riportati dal Baldinucci a pag. 170 del vol. IV delle *Notizie dei Professori,* ec., edite a Milano nel 1811.

sciato l' imperfetto e vecchio tipo tradizionale, nè l' antica e difettosa esecuzione tecnica.[1] Due Crocifissi veramente di Giotto trovansi sempre a Firenze, l'uno a San Marco e l' altro nella Cappella Gondi-Dini in Ognissanti. Quello invece a San Felice, a lui pure attribuito, non ci sembra veramente che gli si possa con sicurezza assegnare. Codeste opere, dalle quali devesi misurare il valore dei pittori dell'epoca cristiana, fanno veramente spiccare le doti di Giotto, quando si raffrontino con altre opere di simili soggetti eseguite dagli artisti che lo precedettero. Dopo tutti i diversi esperimenti e le aberrazioni del secolo precedente, le opere di lui ci mostrano come egli abbia saputo trovare il tipo e il carattere più confacente a tale rappresentazione, e come abbia col suo genio precorso così da non temere rivali. A prova di ciò resta non solo l'arte sua contemporanea, ma ancora quella a lui posteriore, poichè nessuno dei suoi scolari riescì a migliorare il tipo da lui creato. Il solo Angelico circa un secolo dopo arrivò a dare al Redentore un' espressione più mite, un sentimento più dolce e più soavi lineamenti, oltre a una maggiore impronta di rassegnata mestizia e di abnegazione. Ma ciò facendo sacrificò l' Angelico parte di quella

[1] Il Vasari ricorda in questa chiesa un Crocifisso fatto da Giotto in compagnia di Puccio Capanna suo creato, e lo dice simile a quello eseguito da Giotto per la chiesa di San Marco. Noi osserviamo però che quando mai si trattasse dello stesso Crocifisso, di cui parla il documento, esso non mostra i caratteri d' un lavoro di Giotto, nè è veramente simile a quello che oggi ancora vedesi a San Marco di Firenze. Che se poi l' odierno fosse quello cui accenna il Vasari, converrebbe concludere che si è talmente scostato dal primo esemplare da non ricordarlo affatto, poi peggiorato dalle tinte spiacevoli ora divenute scure e pesanti, dai contorni duri e taglienti, che sono danni cagionati in parte dai sofferti ritocchi. Anche la forma della croce è stata alterata, e tutto allo intorno vedesi aggiunto un listello di legno dipinto ad olio con tinta gialla. Il Vasari a pag. 330 del vol. I ricorda dipinto « sopra il tramezzo della chiesa un San Lodovico a Paolo di Lotto Ardinghetti, e ai piedi il ritratto di lui e della moglie di naturale. » Questa pittura, tolto il tramezzo, si è perduta.

forte verità di pensiero e di passione che più d'ogni altra caratterizzano l'età di Dante. Egli sostituì al tipo più naturale, più robusto e più forte del Cristo di Giotto, un tipo di carattere più dolce e rassegnato, che mostra d'essere meglio in armonia colla natura semplice e col profondo sentimento religioso dell'Artefice.[1] A noi pare invece che codesti due tipi caratteristici della figura di Cristo rappresentino in sommo grado il secolo, in cui furono lavorati, e compendiano il sentire del loro autore.

San Marco a Firenze.

Il primo adunque dei Crocifissi di Giotto è quello di San Marco. Esso è collocato in alto sopra la porta principale della parete, ed è di grandezza molto maggiore del vero. Ai lati, e presso le braccia di Cristo, vedonsi in mezza figura, come di consueto, da una parte la Madonna e dall'altra San Giovanni, i caratteri e movimenti dei quali sono pieni di forza e di passione.[2] Superiormente alla croce è dipinto un albero col pellicano che per nutrire i figli si ferisce il petto; a significare come Cristo abbia sofferto e sia morto in croce per amore del genere umano. Alla base della croce sopra un immaginato rialzo di terreno, nel quale essa è piantata, è dipinto entro una cavità un teschio da morto. Versa Cristo il suo sangue dal costato, dalle mani e dai piedi, il quale cadendo lungo la croce si spande nella cavità attorno al teschio. Nonostante i molti suoi pregi, per essere il Crocifisso di forme colossali non si delinea troppo bene sulla croce

[1] Il Crocifisso dipinto dall'Angelico nel primo chiostro a San Marco, con San Domenico che abbraccia il legno della croce, è la miglior prova che si possa ricordare in proposito.

[2] La Madonna ha l'intera persona coperta dal suo manto azzurro; tiene le braccia unite e piegate, le mani colle dita fra loro incrociate e poggiate al mento, e guardando con forza d'espressione il Figlio mostra nel sembiante il crudo dolore che prova. San Giovanni tiene in segno di mestizia la testa appoggiata alla mano destra.

quando lo si paragona a quello della Cappella Scrovegni in Padova o all' altro in Assisi. Nè le proporzioni, appunto per essere maggiori del naturale, mostrano la bella armonia che si riscontra in quei due, senza tener conto che in questo le ginocchia sporgono più in fuori. Nulla però fu trascurato: il disegno è sempre netto, preciso e corretto, le forme del nudo bene indicate e a suo posto. La testa dipinta sopra l' aureola e alcun poco rilevata, non manca di nobiltà, e piega alquanto da un lato verso la Madre. I capelli spartiti nel mezzo della testa cadono folti di sotto alla corona di spine, ai lati e sulle spalle. Alla base della croce vedesi da un lato di profilo una figura di uomo di età matura in ginocchio a mani giunte che prega. Egli indossa una veste scura, con risvolto rosso, e la sua testa è in parte coperta dal cappuccio. Dall' altro lato sta la figura di un giovane di nobili lineamenti, vestito di scuro e come l' altro coperto in parte dal cappuccio. Queste due figure potrebbero essere i committenti del quadro, e molto probabilmente essi sono padre e figlio. Il colorito è chiaro e luminoso, e le tinte fuse bene insieme.[1] Anche per questo avuto riguardo alla sagoma e alla forma della croce, trovano luogo le stesse osservazioni già fatte innanzi parlando del Crocifisso di Padova, dove si scorge un giusto accordo tra le proporzioni della croce e del Cristo.[2]

[1] Minacciando in questi ultimi tempi scrostarsi in qualche luogo il colore, esso venne con molta cura fermato.

[2] Al tempo del Vasari questo Crocifisso stava a mano destra nella chiesa di San Marco (vol. I, pag. 329). Il Richa a pag. 143 del vol. IV lo ricorda al posto in cui oggi si vede, e racconta come fosse accorso tutto il popolo di Firenze per vederlo quando fu portato in San Marco. E quanto fosse tenuto in venerazione lo dimostra il testamento del 1357 di Mane Fantini, rogato da ser Filippo di Albizzo e conservato oggi nell'Archivio generale, nel quale testamento si legge dell'obbligo fatto ai Monaci Silvestrini di San Marco Novello di tenere davanti ad esso accesa del continuo una lampada.

Ognissanti a Firenze.

Il Crocifisso d' Ognissanti,[1] di forme egualmente colossali, si trova nella Cappella Gondi-Dini e ricorda assai quello di San Marco, quantunque non abbia come questo nè le sue forme, nè le sue giuste proporzioni. Ha invece i fianchi più larghi e più dell' altro sporge in fuori con le ginocchia, senza contare che, confrontata la parte superiore della figura con la inferiore, quella apparisce alquanto meschina. La testa, coronata di spine, è egualmente dipinta sopra l' aureola alquanto rilevata; ma il suo tipo, il suo carattere e la espressione sua non piacciono tanto quanto in quello a San Marco. Così il disegno è più duro, lo studio anatomico più accentuato, il colorito tende a un tono olivastro e la condotta è meno accurata. Inoltre difetta alquanto di modellatura e quindi di rilievo. A parer nostro codeste differenze segnano il momento di passaggio dal tipo e carattere di Cristo come fu immaginato da Giotto, con quello meno perfetto che generalmente si osserva nei lavori dei suoi scolari e seguaci. E, giudicandolo dai caratteri, ci sembra che esso sia stato dipinto dopo i Crocifissi già ricordati, o forse si valse Giotto in codesto lavoro dell' opera di qualche suo scolare. Se invece poniamo mente ai busti delle figure dipinte ai lati della croce, alla Madonna, cioè, che fa un movimento quasi simile a quello che compie la Vergine nella Crocifissione a San Marco, e a San Giovanni che colle braccia piegate guarda, come la Vergine, in atto di dolore, il morto Maestro, noi vediamo che esse e più ancora la bella e maestosa mezza figura del Salvatore sono condotte più dell' altre secondo

[1] La chiesa d' Ognissanti era un tempo dei Frati Umiliati, e il Ghiberti ricorda questo grande Crocifisso ed altre opere. Esso è ricordato anche dal Vasari a pag. 351 del vol. I; e il Richa lo ricorda, nel 1755, al luogo dove trovasi ora (tomo IV, pag. 271). Il Cinelli, a pagina 226 delle sue *Bellezze di Firenzè,* edite nel 1677, dice che sopra la porta nella Cappella Carloni è collocato in alto un Crocifisso assai grande dipinto sul legno di mano di Giotto, ed è quello di cui si discorre.

San Felice a Firenze.

lo spirito e la maniera di Giotto.[1] E per ultimo il Crocifisso che sta appeso al muro di contro all' altar maggiore a San Felice, ha del Giottesco nel carattere, nel tipo, nelle forme e nel disegno. Ma se si pone mente alla modellatura, all' intelligenza anatomica delle membra, alla massa più decisa della luce e dell' ombre, al colorito con più corpo di tinta e al pennellare più libero, siamo fatti accorti che invece esso ci indica una maniera ed una tecnica che tiene dietro a quella del maestro Giotto. Benchè torni difficile di dire chi dei suoi scolari possa essere l'autore di questo Crocifisso, a noi sembra però che i caratteri suoi accennino piuttosto a un lavoro di Taddeo Gaddi che di qualunque altro scolare o seguace. Questo dipinto, per quanto dimostri nell' esecuzione un progresso materiale rispetto all' arte, non presenta però le qualità e i pregi inerenti ai lavori del maestro.[2]

N. 35. — Chiusa così la lunga parentesi delle Crocifissioni, noi continueremo l'esame delle pitture della Cappella degli Scrovegni, dove al numero trentacinque troviamo la Pietà, che è la più bella di tutte le composizioni e nella quale si può dire che Giotto è giunto al sommo dell' arte sua. E anche per lo svolgimento pro-

[1] Da questa bella mezza figura di Nostro Signore nel dipinto d'Ognissanti è caduto qualche pezzetto di colore della veste rossa e del manto azzurro. La croce manca della sua base per essere stata tagliata un poco più in basso dei piedi del Cristo. Il fondo scuro è dipinto a ornato con un finto mosaico.

[2] Da un lato abbiamo il busto della Madonna che, a mani giunte e strette al seno, guarda addolorata il morto Figlio; dall'altro San Giovanni colla testa mestamente appoggiata alla mano. Anche in questo come in quello a San Marco vedesi più in alto della croce un albero con sopra il pellicano. La forma della croce ha subito dei cambiamenti; essa fu tagliata di sotto e manca perciò della base, tutto all'intorno è stata variata nella forma per l' aggiunta d'un listello di legno, dipinto poscia con colore a olio. Il Crocifisso è poco più della grandezza naturale, e il colore, per essere stato nella pulitura messo alquanto allo scoperto, è freddo di tinta.

gressivo è utile di por mente alla graduale trasformazione subìta da questo soggetto, che noi abbiamo visto già rappresentato dai predecessori di Giotto anche nella chiesa superiore di Assisi, e che in questa composizione è, per opera di Giotto, giunto alla forma più perfetta.[1]

Giotto distribuì con tanta intelligenza le sue figure, e dètte a tutte tal sentimento ed espressioni diverse bensì, ma a ciascuna appropriate, da porre dinanzi agli occhi una rappresentazione giustamente equilibrata, e nella quale si riscontra il più perfetto accordo fra il concetto generale che la informa, e la particolare distribuzione dei mezzi coi quali la spiega. Maria curva con un ginocchio a terra, mentre sostiene con l' altro la parte superiore del morto suo Figlio, passandogli un braccio attorno al collo, avvicina ad esso con profondo sentimento di dolore la propria testa, fissandolo con intenso desiderio, e quasi in atto di baciarlo. Ai lati a destra e a sinistra stanno due donne; quella sul davanti, nel mezzo del quadro, veduta pel dorso è tutta coperta dal manto e tiene alquanto sollevato il braccio destro del Salvatore nell'atto di baciargli la mano. Dall'altra parte un' altra donna curvata compie la stessa azione, tenendo con la mano l'altro braccio del Cristo in atto d' avvicinarsi mesta e reverente per baciargli l'altra mano. Dietro ad esse, avvolto nel suo mantello, vedesi l' apostolo Giovanni in piedi, ma alquanto inclinato della persona e colle braccia disperatamente distese in dietro, mentre guarda con appassionato dolore, che manifesta e dai contratti lineamenti e dalla mossa della persona, il morto Maestro.[2] Seduta in

[1] Vedi ciò che abbiamo detto in proposito descrivendo nel Capitolo VII lo stesso soggetto in Assisi.

[2] Questo è uno di quei forti caratteri drammatici come spesso incontransi nelle pitture di Giotto, e come già abbiamo notato di trovarsi nella Crocifissione di San Pietro in Roma, ed in quella di Cristo nella chiesa inferiore di Assisi.

terra vedesi di profilo coi capelli disciolti la bella e mesta figura della Maddalena fissare le cicatrici dei piedi di Cristo sostenendoli colle sue mani. Dal lato opposto sta sul davanti e in atto di abbandono vicina al capo del Cristo un' altra donna tutta avvolta nel manto. Presso di lei, e vicino alla testa del morto Salvatore, un gruppo di donne in piedi, le quali in varii modi esprimono tutte il loro dolore. Fra esse, quasi a contrasto col San Giovanni, vedesi prima delle altre una giovane, la sola che abbia l' aureola, che a braccia levate, come per sorpresa, spinge innanzi la testa fissando lo sguardo appassionato nel Salvatore. Piena egualmente di passione mostrasi la sua vicina, che a significare tutta la profondità del suo dolore china da un lato la testa, appoggiandola alle mani che tiene congiunte. Dall'altra parte dietro alla Maddalena due Evangelisti ritti in piedi osservano con rassegnata mestizia la scena dolorosa. Il fondo, colla consueta semplicità, è formato da un rialzo di terreno con qualche albero. Dal cielo scendono in atteggiamenti diversi, ma arditi e veementi tutti, dieci Angeli, che strappandosi le vesti, scoprendo violentemente il seno, tirandosi con forza i capelli, allungando o piegando le braccia, stringendo al seno le mani, mostrano chiaramente, dalle espressioni diverse dei loro lineamenti, lo strazio e la pena che provano per quella scena di dolore.

A siffatti pregi devesi aggiungere quello d'una esecuzione delle più diligenti ed accurate, specialmente adoperata intorno alla bella e nobile figura del morto Salvatore. Guardando attentamente il dipinto, ci sembra di vedere qua e là la mano del maestro che ripassa e aggiusta il paziente e diligente lavoro dell' aiuto, quando non corregge o meglio ravviva il proprio. Infatti si vede ripassata con tinte chiare e larghe pennellate la massa della luce, e talvolta rinforzata con tinta scura quella del-

l'ombra, correzioni che riscontransi più o meno anche nelle parti migliori degli altri dipinti della Cappella.

N. 36. — Il *Noli me tangere* qui rappresentato è pure una bella composizione e piena d'attrattiva. Sta nel mezzo la Maddalena inginocchiata coperta dal manto e con le braccia distese rivolta a Cristo risorto, il quale, impugnando con la sinistra l'asta della bandiera, si gira guardandola, mentre è sulle mosse e coll' altro braccio teso le accenna di non toccarlo. La Maddalena non ha il bel movimento nè lo sguardo così ardente o le elette fattezze di quella che nello stesso soggetto abbiamo veduto a Firenze. Sul davanti stanno le guardie a dormire presso il sepolcro, sul quale siedono due Angeli, il secondo dei quali accenna alle donne il Cristo risorto. Di dietro vedesi un terreno montagnoso con qualche albero.[1]

N. 37. — Anche l'Ascensione in cielo è un bel fresco, nel quale l' artista ha vivamente espresso il movimento di Cristo, quando raggiante di luce, circondato per l' aria dagli Angeli, vedesi, entro una mandorla, salire al cielo. Questa composizione mostra nell' insieme un progresso deciso su quella consimile che abbiamo già esaminata nella chiesa superiore d' Assisi.

N. 38. — Eguale giudizio può darsi di quest' ultimo fresco, rappresentante la Discesa dello Spirito Santo sopra gli Apostoli congregati con Maria nel Cenacolo.

In Assisi abbiamo già notato con quanta maestrìa seppe Giotto trattare l'allegoria e qui in Padova, nei dipinti delle Virtù e dei Vizii, noi abbiamo un'altra testimonianza della sua perizia e della felice trasformazione, cui egli seppe condurre anche questo genere di rappresentazioni. Fu Giotto che creò, si può dire, il tipo di siffatte compo-

[1] Questa composizione, da ben poche varianti in fuori, è riprodotta nella Cappella di Santa Maria Maddalena nella chiesa di San Francesco in Assisi.

sizioni, dando ad ognuna una particolare fisonomia, un carattere, una forma, un'azione, un abito e un movimento bello e ben appropriato. E veramente può dirsi che per quel tempo queste rappresentazioni sono il più perfetto modello della riproduzione allegorica delle Virtù e dei Vizii, come è facile persuadersene confrontando queste di Giotto con quelle dei suoi predecessori e contemporanei, fra i quali è da ricordare Nicola Pisano, caposcuola della scultura contemporanea, col suo figlio Giovanni e seguaci.

Noi dicemmo già altrove [1] e qui ripetiamo, che le forme trovate da Giotto si sostituirono ben rapidamente a quelle in uso prima di lui, e non soltanto servirono di modello ai pittori, ma anche agli scultori del suo tempo, rimanendo poscia accettate e quasi tradizionali per tutto il secolo decimoquarto e una parte del successivo.

Volendo particolarmente discorrere di codeste allegorie, con le quali il grande Fiorentino completò il monumento che in Padova egli eresse a se stesso ed all'arte, dobbiamo incominciare: [2]

a) Dalla Speranza ritratta nella forma di una giovane donna, dipinta di profilo, diritta, ad ali spiegate, sfiorando appena il terreno colla punta dei piedi; colle braccia e le mani distese e levate in alto, essa s'indirizza alla mezza figura di Cristo dipinto in alto, in atto di porgerle, con le sue mani, una corona. Così dal movimento come dai lineamenti traspare nella Speranza l'ardente desiderio d'ottenere il premio offertole e verso il quale fiduciosamente si avvia. Nel costume della veste, nel getto delle pieghe e nei suoi lineamenti scorgesi spiccato il carattere e i pregi di un antico bassorilievo.

b) Nella parete di rimpetto fa riscontro alla Spe-

[1] Vedi Capitolo IV, laddove si parlò della scultura.

[2] Come si scorge dalla pianta geometrica già ricordata, le Virtù sono indicate dalle lettere *a, c, e, g, i, m, o,* ed i Vizii da *b, d, f, h, l, n, p.*

ranza la Disperazione, e come quella mostrasi quasi sicura di toccare il premio, simboleggiato nella corona a lei porta da Cristo, così questa mostra intera la sua nequizia, tanto l'artista, col vestirla d'una spiacente e volgare forma di femmina, ne seppe esprimere la bruttezza dell'animo. E mentre cerca impiccarsi a una corda pendente da un legno, posa forte i piedi in terra, per sottrarsi quasi al meritato castigo dell'Inferno dipintole vicino. Ha la faccia contraffatta e gonfia, i capelli cadenti, le braccia convulse colle mani distese e contratte, mostrando anticipatamente lo spasimo della morte violenta procuratasi, ma alla quale non potea sfuggire, come lo dimostra il Demonio che in atto di volare le ghermisce il capo con un uncino, tirandola dal lato dove sono i dannati. [1]

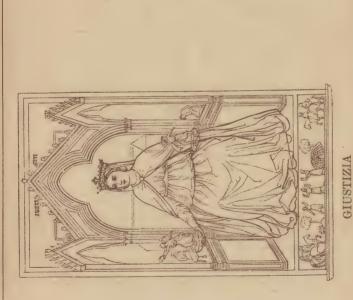
c) Viene terza la Carità, dipinta ferma sul piano, col capo cinto da una corona di rose, con tre ardenti fiammelle per significare l'amore, da cui essa trae continuo alimento. Nella destra tiene un vaso con fiori e frutta e coperto da reticella offre coll'altra il proprio cuore a Cristo che è in atto di riceverlo. [2]

d) Di rimpetto l'Invidia fa con la Carità un contrasto ingegnosissimo e pieno di significato. Essa è rappresentata di profilo fra le fiamme; ha la testa munita di corna per indicare l'indole maligna di lei, e attorno a queste gira una fascia che lascia di sotto vedere un orecchio simile nella forma a quello del pipistrello. Dalla bocca le esce e si volge alla fronte un serpe in atto di morderla. Con la mano sinistra abbassata stringe forte una borsa, mentre allunga la destra in atto di ghermire o di graffiare cogli artigli, dei quali è munita. [3]

[1] La metà della figura del Demonio manca, e la faccia della Disperazione è in parte danneggiata.

[2] Una fenditura del muro taglia in due questo dipinto.

[3] Ha malconcia la parte inferiore della faccia.

GIUSTIZIA

INFEDELTÀ

Allegoriche figure dipinte da Giotto nella cappella degli Scrovegni a Padova.

e) La Fede è una delle figure allegoriche che più delle altre si scosta dai tipi precedenti ed alla quale Giotto ha data una forma interamente nuova, rimasta tradizionale fin quasi ai giorni nostri. Basta rammentarsi come essa fu riprodotta da Nicola Pisano, dal suo figlio Giovanni e da altri di quei tempi. Giotto l'ha rappresentata sotto le forme di una nobile e maestosa figura di donna, tutta coperta da una lunga veste allacciata alla vita. Sopra la veste ha un manto e dalla cintura le pendono le chiavi. Le cinge il capo un berretto cuneiforme con una corona alla base, di sotto la quale scende sulle spalle un pannolino, lasciando però scoperti i belli e nobili lineamenti del viso. Con la destra impugna l'asta della croce posata sopra un idolo spezzato in terra vicino ai suoi piedi, a poca distanza dal quale sta un istrumento cabalistico. Coll' altra mano tiene un rotolo, sul quale è scritto il *Credo*. Superiormente agli angoli del quadro vedesi da un lato la mezza figura d'un Angelo, e dall' altro un altro Spirito celeste di maggiore età.

f) L'Infedeltà, dipinta di faccia, è di aspetto pingue e di forme pesanti. Indossa una larga veste, e col manto allacciato alla spalla destra copre solo una metà della figura. Porta in capo una specie di elmo a larghe tese; con un occhio ammicca e guarda coll' altro l' idoletto che sostiene sulla palma destra. Questo tiene con una mano una frasca, e coll' altra una funicella che gira attorno al collo dell'Infedeltà. Dal pavimento, e proprio sotto alla figuretta dell'idolo, vedonsi escire delle fiamme. Superiormente, nell'angolo opposto, sta una mezza figura guardando in un rotolo che tiene in mano, per significare forse il richiamo alla virtù e alla fede, richiamo per altro, cui l'Infedeltà non porge orecchio.

g) Segue dall' altra parte la Giustizia stupendamente rappresentata da una maestosa figura di donna dai severi

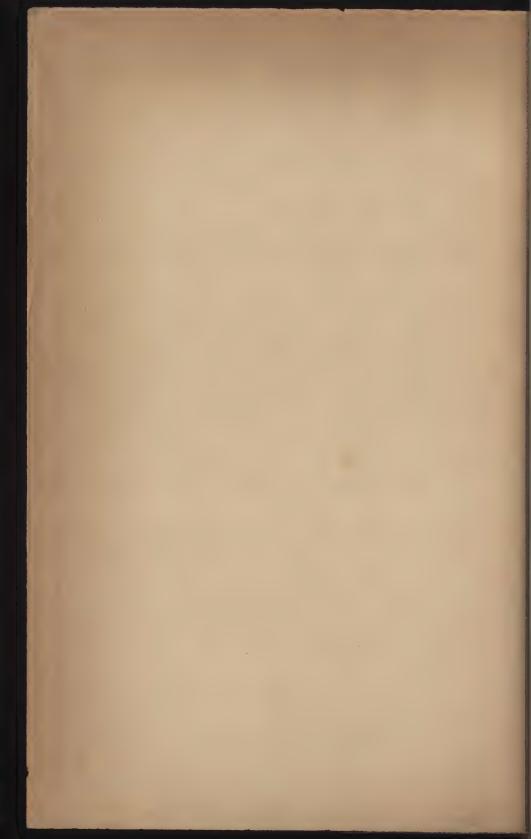
e nobili lineamenti. È dipinta seduta e di fronte con la corona in capo, dalla quale pende un velo che, lasciando scoperta la faccia, gira dietro la testa. È interamente coperta da una lunga veste allacciata alla vita da una fascia e stretta ai fianchi. Un ampio manto fermato sotto il collo scende dietro le spalle fino a terra. Questa figura ricorda in tutto l'antico. Da un legno dipinto nel mezzo della finta parete pende la bilancia, i cui dischi sono tenuti in bilico dalle mani stesse della Giustizia. In quello a destra, simile a una Vittoria, vedesi un Angelo colle ali porgere la corona a una figuretta d'uomo posto entro una nicchia davanti a un banco con sopra un'incudine, a significare, ci sembra, il premio dato al lavoro.[1] Nell'altro disco è dipinta una figura d'uomo colla spada, in atto di tagliar la testa a persona inginocchiata a capo curvo e colle braccia legate dietro le spalle in un'altra nicchia, a significare forse la punizione dell'ozio tenuto causa d'ogni male. L'allegoria è compiuta da un finto bassorilievo, nel mezzo del quale, al suono d'un tamburello e di nacchere, intrecciano danze tre giovani donne, mentre, precedute da cani, dai lati vedonsi arrivare persone a cavallo, col falco in pugno di ritorno dalla caccia, per significare che, dove regna la Giustizia, ivi si godono gli agi della pace e della sicurtà.

h) L'Ingiustizia dipinta di contro è rappresentata sotto forma di uomo in abito da cavaliere, d'ignobili fattezze e d'espressione volgare, seduto entro una rôcca, il cui accesso è sbarrato da alberi. Tiene colla sinistra l'elsa della spada e colla destra grifagna stringe un'asta uncinata ed aguzza, a significare come sempre la cupidità e la rapina vadano compagne a quel vizio. Siede di faccia, ma girando la testa guarda al lato destro, fingendo non

[1] Poche tracce rimangono della figura dell'uomo.

Vol. I, pag. 491.

TEMPERANZA

Allegorica figura dipinta da Giotto nella cappella degli Scrovegni a Padova.

accorgersi di quello che avviene davanti a lui, e che è ritratto nel sottoposto bassorilievo, il quale rappresenta nel mezzo una donna stramazzata a terra e spogliata da due che sembrano disposti a gettarla nell'acqua; dietro sta un pedone che tira per la briglia un ricalcitrante e bardato cavallo, il cui cavaliere giace morto per terra, mentre dal lato opposto scorgonsi due guerrieri con lo scudo e le lancie abbassate rivolti verso gli spogliatori. Tale è l'espressivo giuoco dei contrasti, col quale Giotto svolge pienamente e colorisce il soggetto preso a trattare. Il concetto e la maniera con cui sono condotte, specialmente, queste due allegorie, è veramente grande, nobile ed elevato, e ci sembra che difficilmente sarebbe stato possibile di significare in modo migliore e con maggiore intelligenza e verità i benefizii della Giustizia ed i deplorabili effetti dell' Ingiustizia. Sono due creazioni codeste che onorano altamente l' ingegno e l'arte di Giotto.

i) La Temperanza è una dignitosa ed elegante figura che sente molto dell' arte classica. Avvolta tutta in un lungo paludamento, ha l' aria tranquilla e sicura. Essa tiene un piccolo morso nella bocca, e con la destra mano la spada entro il fodero e questa legata dal pendaglio che tiene coll'altra mano. E ciò forse per significare che la riserva della parola come la moderazione della forza sono necessarie all' uomo che vuol essere prudente.

l) L' Ira è figurata a riscontro in una donna coperta da povera veste legata al corpo con una corda. Ha fattezze volgari, la faccia ed il collo rigonfi e sformati dall' eccesso della passione che la domina; colle mani si strappa la veste scoprendo il petto. I lunghi capelli le cadono disciolti dietro alle spalle, ed alzando alquanto la testa guarda fieramente in alto, mostrando in tutto la passione dalla quale è invasa.[1]

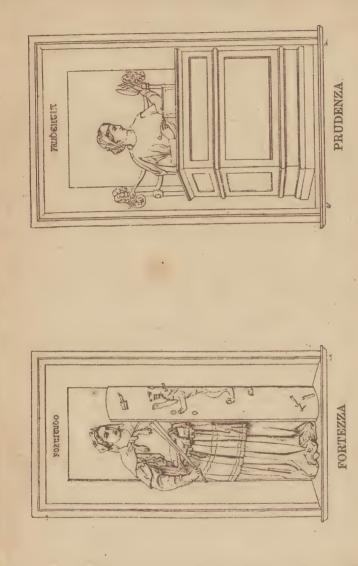
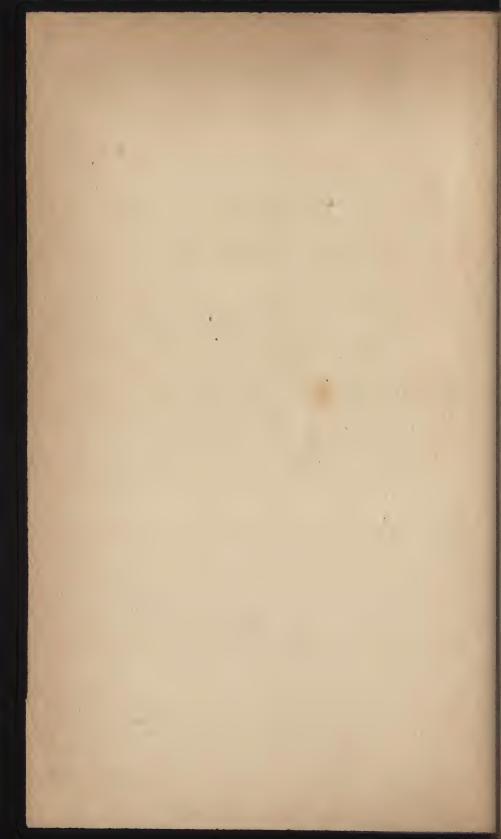
[1] Sulla fronte e fino sotto l'occhio sinistro ha un guasto.

m) La Fortezza è un' altra di quelle figure che più si scostano pel tipo da quello adoperato dagli artisti di quei tempi; per esempio, Nicola Pisano l' ha rappresentata, come si disse a suo luogo, in un giovane che nel carattere e nelle forme pagane ritrae molto dell' Ercole. Giotto invece diede alla stessa figura allegorica un' altra forma, e ne fece una donna robusta tutta vestita e coperta di corazza, con sopra una pelle da leone che vedesi allacciata al petto e che le copre il capo lasciando scoperta la faccia. Diritta e forte sta ferma e sicura sulle gambe, coperta fino all'altezza degli occhi da un grande scudo appoggiato per terra, sul quale è disegnato un leone rampante e vi si scorgono confitte alcune punte di lancia spezzata. Nella destra mano tiene un' arma a tre tagli, rimanendo in atto di chi fermo e deciso, spingendosi alcun poco innanzi della persona, attende il momento favorevole per vibrare con sicurezza il colpo.

n) L'Incostanza è una giovanetta di frivolo aspetto, di forme mingherline, coperta da veste allacciata alla vita. Essa vanamente si adopera a reggersi in equilibrio sopra una ruota scorrente sul marmo e dalla quale sta per cadere, come il dimostra con l'un dei bracci alzato e l' altro abbassato quasi cercando, colle mani spiegate, quel punto d' appoggio che pur le sarebbe necessario e che le manca. Il velo spinto e gonfiato dall' aria le svolazza, quasi in forma di cerchio, attorno alla testa e compie egregiamente l' azione.

o) La Prudenza ricorda assai quella dipinta in Assisi nell' allegorico quadro della Obbedienza. Qui come là è seduta di profilo davanti ad un banco, sul quale è un leggìo. Essa ha come quella due volti, d'aspetto giovane quello davanti, e con esso fissa lo sguardo in uno specchio che tiene colla destra, mentre con la sinistra misura cautamente sul banco con un compasso. L' altra ha l' ap-

FORTEZZA

PRUDENZA.

Allegoriche figure dipinte da Giotto nella cappella degli Scrovegni a Padova.

parenza d' una maschera antica e le forme d' un vecchio con lunga barba, quasi a significare come alla ponderazione del pensiero debba corrispondere l'esperienza della vita. L' intera sommità del capo è contornata da una benda che gira attorno alla fronte delle due facce riunite. Indossa una veste assai semplice nella forma, dalle cui aperture escono le braccia ricoperte dalle strette maniche della sottoveste.

p) La Stoltezza è rappresentata da una figura corpacciuta e grassa in costume quasi selvaggio. Ha il capo cinto da una specie di corona composta di penne d' uccello. Indossa una corta veste, le maniche della quale coprono appena metà delle braccia. Sotto al pingue ventre tiene allacciata una specie di sottana formata egualmente di penne, la quale sul davanti non copre che la metà delle nude cosce, mentre di dietro allungandosi va a terminare a guisa d'una coda di uccello. Tiene il capo boriosamente levato, e mentre con una mano fa atto di chiamare, coll' altra impugnando una mazza pare che provochi. Dal modo fiacco come si sostiene sulle gambe, dal piegare delle ginocchia, dalle forme grasse e gonfie del corpo, si argomenta la fiacchezza della fibra e quindi la stoltezza di provocare o disfidare altrui, mancandole le qualità fisiche che dà il coraggio.[1]

Giotto avrà avuto nella esecuzione di questi dipinti degli aiuti; ma a noi sembra che non siavi allegoria, alla quale o poco o molto non abbia posto mano egli stesso, forse anche per essere queste collocate assai basse e in modo che tosto e più dappresso cadono sott' occhio del riguardante, le avrà credute nell'interesse della sua fama meritevoli di maggior cura. Ciò si argomenta dal vedere riuniti in esse all' invenzione eletta, ai tipi e caratteri

[1] Questa figura un tempo era stata coperta dal bianco della calce e sostituita da una copia dipinta sul muro in vicinanza.

appropriati delle figure, all'espressione e ai movimenti loro bene adattati, un disegno netto e preciso, forme scelte e castigate, eleganza di vestire, fusione nelle tinte, e sufficiente massa di luce e di ombre.

Sulla terza parete, sopra la porta d'ingresso, vedesi il Giudizio finale. Nell'alto ai lati del finestrone stanno uno per parte sopra nuvole ritti in piedi due Angeli con ali e vestiti da guerrieri, i quali aprendo come due grandi cortine o muraglie, che finiscono con due torri, scoprono da una parte il sole e dall'altra la luna. Sotto viene una legione di Angeli guerrieri con bandiere, lancie e scudi, divisa in due grandi schiere che si avvicinano al Salvatore per glorificarne la grandezza. Esso sta nel mezzo entro un tondo variopinto, come l'iride, all'intorno del quale vedonsi Cherubini e Serafini, due dei quali sopra e due sotto che suonano le trombe, annunziando venuto il momento del Giudizio finale. La nobile e raggiante figura del Redentore, florida per gioventù, vestita di tunica rossa e largo manto azzurro, col capo cinto d'aureola e maestosamente seduta,[1] colle braccia stese e la mano destra aperta, mostrando le Stimate, fa l'atto di chi invita alla gloria del Cielo gli eletti, mentre coll'altra voltata fa quello di allontanare i reietti. Da una parte e dall'altra sono dipinti gli Apostoli, riconoscibili pei loro soliti caratteri individuali; sei per banda seduti in trono collocati sopra basamento.[2] Di sotto a Cristo vedonsi, pur ai lati, alcuni simboli dell'*Apocalisse.*[3] Più basso alla sini-

[1] Il color azzurro del manto manca in parte e come di solito vedesi la rossiccia preparazione.

[2] Manca un gran pezzo della pittura dal lato sinistro di chi guarda, talchè il primo Apostolo e la metà inferiore della figura dei due vicini sono scomparsi.

[3] Due figure armate che hanno testa da vecchio, e corpo da centauro e piedi da becco, le quali tengono in mano una lancia in atteggiamento vigilante; di queste una è in parte scomparsa; dietro queste si vedono tracce di altre figure.

stra del Cristo Giudice sta entro di una mandorla Maria, di giovane aspetto e di elette forme. Cinge sopra la folta e ricca capigliatura il diadema, dal quale pende un velo che cadendo dietro le spalle lascia scoperto il nobile volto. Indossa una sottoveste rossa orlata di ricami dorati, sopra ha il manto bianco orlato e ricamato d' oro con rivolto d'armellino. Raggiante di luce con dignitoso e grave contegno, prende pel braccio, in atto di avviarla verso il Figlio, una vecchia di belli e severi lineamenti. La seguono altri Santi, Sante e Martiri, tra cui monaci e vescovi [1] seguìti alla lor volta dalla schiera degli altri eletti, che accompagnati dal loro Angelo si avviano al cielo. [2] Fra costoro nell'angolo a sinistra di chi guarda scorgonsi tre figure rivolte pure al Paradiso, delle quali quella di mezzo, veduta poco più che di profilo, con berretto e tunica, viene dalla tradizione indicata come il ritratto di Giotto. [3] Nel mezzo, sotto il Salvatore, vedesi la croce, simbolo della redenzione, sollevata e tenuta per ogni braccio da un Angelo in atto di volare, e sotto da una piccola figura; forse si volle alludere ad Adamo. Questa enorme croce separa gli eletti dai dannati. Sul davanti, dal lato degli eletti, vedesi di profilo con un ginocchio a terra Enrico Scrovegno che è il committente delle pitture, in abito e cappa porporina col berretto rosso sul capo e di sotto al quale pende il bianco pizzo del camauro. Questi con la mano del braccio destro tesa sostiene il modello della chiesa aiutato da un chierico, pure inginocchiato,

[1] Molte figure del seguito sono perite, altre in parte sono guaste ed in alcuni punti l'intonaco minacciava di cadere.

[2] Anche di queste figure alcune sono perite, altre guaste.

[3] L' età che qui mostra di uomo ancora giovane corrisponde a quello che ci racconta Benvenuto da Imola, come a principio si ebbe occasione di notare: *Adhuc satis iuvenis*. Questo ritratto fu pure ricordato laddove si parlò di quello nella Cappella del Podestà a Firenze (vedi pag. 451), ove rimandiamo il nostro lettore.

il quale con la spalla destra e con la mano sinistra appoggiata lo regge, mentre lo Scrovegno, a testa alzata e coll' altro braccio sollevato, mostrasi in atto di offrirlo a tre figure elette di giovani Santi, che gli stanno ritti dinanzi in atto benevolo. Sono questi elegantemente vestiti, e il loro capo oltre l' aureola è cinto da corona. La prima di queste tiene una delle mani sul modello, mentre la seconda sta col braccio steso verso lo Scrovegno, e la terza lo guarda con dolce espressione di affetto. Forse volle così il pittore indicare che è gradita l'offerta ed accetto il dono, prendendo la chiesa in custodia e sotto la protezione di Maria Annunziata, di cui porta il nome.

Da questa parte il quadro finisce, sul davanti, con la Resurrezione dei morti, e sono piccole figurette che escono dalle tombe. Sotto il cerchio che racchiude il Cristo Giudice scende a sinistra un torrente di fuoco, che circonda ed investe la moltitudine dei dannati. Come di consueto, nel profondo dell'Inferno, Lucifero, di gigantesca statura, sta seduto sopra due draghi, i quali stringono con la bocca un dannato per ciascuno. La testa deforme, coperta da lungo pelo, è sormontata da due corna. Tormenta con la bocca un dannato e da ognuna delle corte orecchie gli esce un serpente, che con la bocca serra attraverso il corpo un dannato, e colle adunche mani ne stringe un altro. Anche coi piedi muniti di artigli tormenta una figura coronata, la quale, tirandosi colle dita gli angoli della bocca, pare in atto di fischiare forte. Il rimanente della scena è tutto riempito dalle consuete rappresentazioni bizzarre e crudeli di nuovi tormenti e nuovi tormentati. La parte del dipinto che comprende i dannati, sì per le forme come per l'esecuzione, è la più rozza e scadente del quadro, e ciò è da credere doversi piuttosto alla mano degli aiuti. [1]

[1] Il colore è in alcuni luoghi alterato ed in alcuni altri è scomparso

Noi abbiamo qua e là notati alcuni guasti parziali dipendenti da colore perduto, da pezzi d'intonaco mancanti. Ora dobbiamo aggiungere come a noi sembri che nei tempi passati questi dipinti siano stati lavati ed alcuni anche con nero reticolati per cavarne copia, come apparisce manifestamente dai segni rimasti. Il colore in alcune parti è anco cresciuto di tono a causa dell'umidità; nonostante però le pitture di questa Cappella possono noverarsi tra le opere meglio conservate di questo grande Maestro fiorentino. [1]

Le pitture che stanno nel Coro non essendo di Giotto, avremo occasione di parlarne a suo luogo, quando discorreremo dei lavori dei suoi seguaci ed imitatori. Di queste pitture dell'Arena ne parla il Ghiberti, dicendoci che Giotto « dipinse nella chiesa dell' Arena di Padova di sua mano una Gloria mondana, » ed aggiunge più innanzi che Giotto « dipinse nel Palagio della Parte una storia della Fede cristiana, e molte altre cose che erano in detto Palagio, e dipinse ne'Frati Minori, cioè nella chiesa e convento di Sant'Antonio, *dottissimamente.* » [2] Il Vasari nella prima edizione racconta che Giotto dipinse « al Santo in Padova, dove molto dimorò, alcune cappelle e nel luogo dell' Arena una Gloria mondana, la quale gli diede molto onore. » Dopo ciò fa partire Giotto per Milano. Invece nella seconda edizione, dopo aver detto che Giotto venne a Padova per opera dei Signori della Scala e dipinse al Santo, chiesa stata fabbricata in quei tempi,

affatto, alcune figure sembrano rifatte sopra quelle che vi erano in origine, e forse ciò si fece nell' occasione di qualche antico restauro.

[1] In questi giorni si provvide ad assicurare gl' intonachi ed il colore per guisa da allontanare, almeno per molto tempo, ogni pericolo di perdita. Inoltre si tolse dai dipinti la polvere e il sucidume, nonchè parte della salsedine che qua e là li adombrava. Tutto ciò è stato fatto con quella perizia, di cui è capace il Botti di Pisa.

[2] *Commentario*, pag. XVIII e XIX.

una cappella bellissima, lo fa andare a Verona, e poi di nuovo lo mette a Padova, ove, « oltre a molte altre cose e cappelle ch'egli vi dipinse, fece nel luogo dell'Arena una Gloria mondana, che gli arrecò molto onore e utile. » [1] Se devesi giudicare da quello che è rimasto in Padova delle opere di Giotto, cioè le pitture dell'Arena già descritte, e quelle di cui parleremo, che vedonsi nel già Capitolo dei Frati Minori, noi crediamo che, messi a confronto i due lavori, si debba riconoscere che Giotto li dipinse in due tempi diversi.

Taluni anco credono che Giotto soggiornasse a Padova molto tempo. [2] Il Ghiberti, ricordando prima le pitture dell'Arena e poscia quelle al Santo, sembra accennare che esse siano state fatte in tempi diversi. Anche il Vasari nella seconda edizione dice andato Giotto per due volte a Padova, ma indica le pitture all' Arena come condotte le ultime, e le mette dipinte poco dopo l'anno 1316.[3] Vedendo poi che il Vasari non fa menzione dello Scrovegno, pel quale Giotto ha dipinto la chiesetta dell'Arena dal 1304 al 1306 (e non nel 1316), mentre ci dice che Giotto dipinse pei Signori della Scala una bellissima cappella nella chiesa del Santo[4] stata fabbricata in quei dì, ci nasce il sospetto che esso abbia scambiato i Signori della Scala con lo Scrovegno, e la Cappella

[1] Pag. 334-35 del vol. I.

[2] Michele Savonarola scrisse il 1440 nel *Commentariolus de laudibus Patavinis* in Muratori *Script. Rerum Italic.*, tomo XXIV, pag. 1170, e dice: « et tantum dignitas civitatis eum commovit ut maximam suae vitae partem in ea consumaverit. »

[3] Vol. 1, pag. 323.

[4] La Basilica di Sant'Antonio fu cominciata intorno alla metà del secolo decimoterzo, e compiuta fino alla cupola sopra il Coro nei primi anni del secolo seguente. Vedi Scardeone nella sua *Historia Patavina* nel *Thesaurus Antiquitatum* del Grevio: Lugd., Batav., in fol., VI, pag. III e 104, ove dice: « Anno MCCCVII opus illud perfectum est; » e ciò è confermato dal Brandolese, *Pitture, ec., di Padova*, 1795.

dell'Arena con una cappella qualunque della chiesa del Santo.[1] E in questo dubbio ci sentiamo molto più raffermati dal vedere che il Vasari non ricorda affatto come Giotto abbia dipinto le storie della vita di San Francesco nella Sala del Capitolo del convento annesso alla chiesa del Santo ricordato dal Savonarola.[2] Questi dipinti soffersero assai, e la sala venne manomessa nei tre incendi del 1394, 1507 e 1799. Fu mutilata nella parte superiore dalla nuova vôlta a poco più della metà dell'altezza dei muri, di modo che i soggetti principali, che senz'altro erano dipinti sopra la simulata cornice che è tuttora visibile, si sono perduti.[3]

Capitolo del convento di Sant'Antonio.

Le pitture nella parte di sotto sono state imbiancate e mutilate per una porta che fu aperta dal lato della Sagrestia e per un altare collocato nella parete di contro; nè questi sono i soli danni patiti da codesti dipinti, che non ha molto furon messi allo scoperto dal dotto illustratore della Basilica il padre Bernardo Gonzati, aiutato da un suo confratello. Le figure quivi dipinte, benchè in tal modo manomesse, mostrano quanto rimane del disegno e delle forme loro; e dai loro movimenti come dalla tecnica esecuzione appare una maniera più larga e franca di quella che osservasi nelle pitture alla chiesuola dell'Arena, il che dimostrerebbe come tra il dipingere delle une e delle altre siano corsi alcuni anni. Sulla parete, nella quale

[1] In Padova dal 25 luglio 1318 fino al 1355 vi fu la dominazione dei Carraresi, alla quale successe quella degli Scaligeri, i quali non furono padroni di Padova prima di tal successo. Innanzi che vi dominassero i Carraresi, Padova reggevasi a Repubblica.

[2] Nel Savonarola, op. cit., si legge: « Capitulum Antonii nostri etiam (Giotto) sic ornavit. »

[3] Il Ghiberti, dicendoci che Giotto dipinse in Padova ai Frati Minori, poteva anco intendere il Capitolo. È bensì vero che Giotto poteva aver dipinto anche nella chiesa, ma, tranne il Vasari, nessun altro, che noi sappiamo, lo narra.

venne aperta una porta,[1] abbiamo delle finte nicchie sostenute da pilastri che reggono gli archi, su cui poggia il finto cornicione, in ognuna delle quali vedesi un Santo o Santa di grandezza poco più del naturale dipinti di faccia, su di un finto basamento. La prima è Santa Chiara in costume dell'Ordine, col libro in una mano e il giglio nell'altra. Questa figura, quantunque abbia sofferto, è ancora una delle meno danneggiate, ha buone proporzioni, forme regolari, e mostra nobile e severo carattere. Segue San Francesco mancante delle mani, coi piedi rifatti, e con parziali ritocchi nella veste. La testa però conserva ancora, nel tipo e nelle forme, il suo carattere originale, onde mostra quella regolarità di proporzioni e quell' aspetto severo e grave ch' è idoneo alla persona di questo Santo. Tiene le braccia levate, e nella mano sinistra aveva il rotolo colla Regola dell' Ordine. Della terza figura non resta che una parte della metà superiore della testa con corona, da cui si riconosce ancora che i suoi lineamenti dovevano essere regolari e piacevoli. Segue un Profeta di carattere severo ed austero, del quale non rimane che la parte superiore della testa fin sotto le labbra. La quinta è anch' essa una figura di Profeta, nella quale poco o nulla rimane dell' originale pittura, tranne alcuni contorni che ne determinano le forme generali. Esso ha come gli altri il rotolo nella mano sinistra. L' ultima da questo lato è la giovane figura d' un Profeta colla corona in capo, di nobili e regolari lineamenti, le cui sembianze ci sembrano quelle di David; ha nella mano sinistra il suo rotolo e tiene l' altro braccio abbassato.

Nella parete di contro, ove è l'altare, collocate nello

[1] Questa fu la causa, per la quale si perdettero due figure nel centro della parete; oltre di che per quanto è larga, in tutte le altre figure all'altezza del petto vedesi una striscia ineguale mancante del colore.

stesso modo, vedonsi (prima a sinistra di chi guarda) la figura d' un vecchio Profeta di severo carattere e di guardatura austera, in atto come di parlare; ha la fronte larga e spaziosa, lunga la barba e pochi capelli che gli cadono ai lati; il braccio destro per metà levato in alto, e nella mano sinistra il rotolo colla profezia: e nella seconda, anch'essa figura di Profeta, un giovane imberbe, dalla folta e ricca capigliatura, di forme regolari, con posa, al paro degli altri, facile e naturale. Tiene nella mano sinistra il rotolo, e alzato l'altro braccio, fa con la mano il movimento di chi sta ragionando. Le due figure che dovrebbero succedere, mancano per causa dell' altare addossato alla parete. La quinta è quella di Sant' Antonio col rotolo della Regola in mano, e coll' altro braccio levato in alto; porzione della figura manca, e quella che resta è ripassata con colore. Nel sesto scompartimento è dipinta la Morte in forma di scheletro vivente, del quale non restano che alcune parti anch' esse ritoccate.

Nella terza parete sulla lunetta all' angolo estremo (a sinistra di chi guarda) abbiamo San Francesco nell' atto di ricevere le Stimate dal Redentore Crocifisso, ma vivo e sotto forma di Serafino, con le otto ali che fanno l' ufficio della croce. [1] Da quanto rimane di questa composizione si vede che essa ha molta somiglianza coll'altra del medesimo soggetto, già da noi descritto nella chiesa superiore di Assisi. [2]

Nell' altra lunetta è dipinto il supplizio dei primi cinque Martiri Francescani al Marocco. Da un lato sta il

[1] Di questa pittura manca la metà inferiore del Santo dai fianchi in giù. Della parte rimasta si vedono i contorni colla preparazione del colore, e nel fondo la parte superiore della montagna, colla porta o foro della cella, scavata nella roccia, ed alcune tracce dell'azzurro del cielo; e dall'altro lato la parte superiore di una chiesa.

[2] N. 18 della tabella geometrica della chiesa superiore in Assisi.

tiranno in trono che ordina l' esecuzione.[1] Il carnefice col braccio sollevato è in atto di vibrare il colpo ad uno dei tre Frati, che, pregando in ginocchio, a mani giunte, aspetta rassegnato la morte, mentre gli altri due giacciono distesi al suolo decapitati. Queste figure non sono conservate intere, e quel che di loro è rimasto è in parte scolorato. Al di sotto vedesi parte d'una finta stanza, essendo il rimanente perduto, e ai lati del simulato arco l'Annunziazione, nella quale l'Angelo di profilo con un braccio levato, *e che non sembra immagine che tace,* si avvicina a Maria Vergine, che ritta e colle braccia alzate rivolta verso di lui, col trarsi alquanto indietro della persona, mostra la sorpresa e quasi lo sgomento dell'improvviso annunzio. Questa composizione non manca certamente di forza drammatica, e ricorda ciò che disse il Vasari (nel vol. I, pag. 311) dell' Annunziata andata perduta, che era stata dipinta da Giotto alla Badia di Firenze. Se noi prestiamo fede alle parole di Riccobaldo Ferrarese, sembra che Giotto nel 1313 avesse dipinto, oltre che nella chiesa dell' Arena, anco nel Palazzo del Comune, ma non vi ricorda affatto le pitture del convento di Sant'Antonio. Questa omissione può essere giustificata col credere che codeste pitture al Santo sieno state dipinte da Giotto dopo il 1313, essendo Riccobaldo morto in quell'anno.[2] Come innanzi dicemmo, il Ghiberti racconta che Giotto dipinse nel Palazzo di Parte a Padova « una storia della Fede cristiana e molte altre cose che erano in detto palagio. » Il Palazzo di Parte e il Pa-

[1] La parte superiore della sua testa manca.

[2] Riccobaldo Ferrarese dice nella sua *Compilatio chronologica:— Zotus pictor eximius florentinus agnoscitur.... testantur opera facta per eum in ecclesiis minorum Assisii, Arimini, Paduae ac per ea quae pinxit in Palatio Communis Paduae et in ecclesia Arenae Paduae.* È riprodotto dal Muratori nel *Rerum Italic. Script.*, tomo IX, e l'Autore morì nel 1313; prima dunque doveano essere state eseguite le pitture.

Sala della Ragione.

lazzo del Comune essendo lo stesso edificio, ne avviene che il Ghiberti intese con ciò parlare della Sala della Ragione, che del Palazzo formava parte. Questa Sala della Ragione nel 1306 ebbe un restauro architettonico, si mutò il tetto, e il lavoro fu affidato a Fra Giovanni degli Eremitani. In tale anno Giotto, come si notò, era ancora a Padova, e mentre dipingeva nella chiesetta dell'Arena fu visitato da Dante. Pare a noi difficile che volendosi dipingere nel Comune non si sia fatto capo al grande Maestro fiorentino, non fosse altro per avere da lui almeno le composizioni. Infatti, secondo la *Cronaca* di Giovanni da Naone,[1] Giotto avrebbe dipinto soltanto sotto il coperto, il quale fu consumato dall' incendio avvenuto nel principio del 1420, che distrusse anche il Palazzo Pretorio. Le pitture di Giotto, dato che veramente vi fossero state, andarono in quell' anno perdute. Che se anche ne fosse rimasta qualche traccia, i successivi restauri non permettono in modo alcuno di vedervi la mano di Giotto.[2]

L' Anonimo sull' autorità del Campagnola ci dice che il Salone fu dipinto da Zuan Miretto e da un Ferrarese, pittori del secolo decimoquinto; ma anche le pitture di costoro furono malconce dai successivi restauri. Contuttociò, talune delle pitture che sono vicine alla vôlta, alla fine quasi della parete, a dritta di chi entra, ricordano al-

[1] Vedi Selvatico, pag. 283, così Jöcher, *Dizionario degli eruditi* (in tedesco) e la Prefazione del Muratori; ma questo Palazzo non fu che in parte e non del tutto distrutto, come riporta il Selvatico a pag. 291 nella nota 2. Il Portenari (*Felicità di Padova,* pag. 101), seguendo i cronisti a lui anteriori, dice che anticamente il Salone era diviso da due muri in tre parti, e racconta i differenti usi, a cui ciascuna parte serviva.

[2] Altri restauri subirono posteriormente nel 1608 e nel 1744 e finalmente nel 1762, e come giustamente osserva il Selvatico, chi mai dopo tanti barbari restauri potrebbe figurarsi di rinvenire più nulla di originale? *Guida di Padova,* 1869, pag. 284.

quanto, sì nel concetto e nelle composizioni, come per le forme loro, l'arte del secolo decimoquarto; forse ciò proviene da che essendo colà rimasta qualche traccia dell'antica pittura, il restauro venne fatto seguendo quegli avanzi, oppure dietro disegni originali che fossero rimasti, o copie che possono essere state cavate prima dell'incendio. Se Giotto adunque lavorò nel Salone in occasione del restauro del 1306, ciò dovè essere soltanto nella parte superiore;[1] e perchè per la sua vastità occorreva certamente non poco tempo per dipingerla, ci pare qui ammissibile l'altra ipotesi, che cioè Giotto non abbia dato che i soli disegni e sia partito prima di vederne il compimento.[2]

San Fermo Maggiore a Verona.

Il Vasari dopo aver parlato delle pitture di Sant'Antonio in Padova,[3] fa andare Giotto a Verona a dipingere per Can Grande della Scala.[4] Nulla più rimane delle pitture fatte per quel Signore, come nessuna notizia si ha della tavola eseguita per la chiesa dei Francescani, detta ora di San Fermo Maggiore. Fra le pitture delle pareti di codesta chiesa vedesene, sopra l'arco che mette al Coro, una che rappresenta due persone di grandezza maggiore del naturale. Esse mostrano un carattere affatto diverso dalle altre tutte che sono in questa chiesa; hanno il fare più largo e più facile, tipi severi, movimenti, forme e panneggiare della ma-

[1] Alla destra entrando, quasi alla fine della parete vedesi una pittura che rappresenta un Astrologo seduto ad un banco, sotto di esso leggesi il nome di Giotto, ma le forme delle parole non sono quelle del tempo, però potrebbe tal nome essere stato aggiunto in buona fede per indicare che aveva colà dipinto Giotto. Questa figura come quelle vicine che sentono alcun poco della maniera del secolo decimoquarto, potrebbero essere state fatte sulle tracce delle antiche che vi erano prima dell'incendio.

[2] Detto Salone è lungo metri 81,52, alto 27,16.

[3] Vol. I, pag. 324.

[4] Can Grande associato al potere di Alboino I nel 1308, e rimasto esso al governo nel 1311, si associò Alberto II in quell'anno e morì nel 1329.

niera stessa che si osserva nel già Capitolo di Sant'Antonio in Padova. [1] Una di queste figure, in profilo, è Daniele Gusmano, frate priore del Convento, inginocchiato, a mani giunte in atto di pregare; l' altra, dal lato opposto e di contro, è quella di Guglielmo da Castelbarco vestito in costume baronale del tempo, col modello della chiesa fra le mani in atto di farne l' offerta. Lì presso è dipinto il suo stemma gentilizio [2] e la iscrizione riportata qui in nota. [3] Così dall' altra parte vicino al frate Gusmano havvi l' altra iscrizione che qui sotto ricordiamo. [4] Il Castelbarco mostra l' età circa di anni 70, ma è d' apparenza robusta. [5] La quale età combinerebbe con quella che doveva presso a poco avere in quel torno, come può dedursi dalle notizie che riportiamo più oltre. [6] Il frate Daniele Gusmano che ha l' aspetto d' uomo di età matura, e di forme e complessione robusta, era Priore

[1] Nell' alto poi della parete vedesi la mezza figura del Padre Eterno, ma essa è un' aggiunta o rifacimento coi caratteri della fine del secolo decimosesto e principio del seguente. Alcune teste invece che vedonsi nella vôlta o tetto di legno, come pure nell' alto della parete, a destra di chi guarda, di fianco all' archisesto, che sono due Santi in due tondi e la storia d' un Papa che fra mezzo a Cardinali dà l' abito ad un Frate, quantunque mostrino una esecuzione rozza, pure nei caratteri loro ricordano quelli dei mediocri Giotteschi. Tutte le altre pitture mostrano la maniera della Scuola locale veronese della fine del secolo decimoquarto e parte del seguente, ed altre ancora sono di date più moderne.

[2] Un leon rampante in uno scudo non partito.

[3] *Suspice Sancte Deus munuscula quae pater meus de mei fiscò Gulielmi dat tibi Christo.*

[4] *Conditam et pictam aediculam amplificandam offert tibi Christe Daniel pater et priorculus iste.*

[5] Il colore della guancia ha sofferto, e così il rosso della veste.

[6] Guglielmo di Castelbarco era stato Pretore della città di Verona sotto Alberto Scaligero dall' anno 1284 a tutto l' anno 1289. La chiesa fu fatta restaurare ed ampliata nel modo sopra detto. Vedi Persico, *Descrizione di Verona*, anno 1820, pag. 69, e più a pag. 12 e 13 del vol. I. Vedi inoltre: *Notizie storiche delle chiese di Verona,* raccolte da Giambattista Biancolini: Verona, anno 1549, pag. 342, libro I, e pag. 556, libro II. Vedi pure *Ricreazione pittorica*, ossia *Notizie universali delle Pitture delle chiese di Verona*, anno 1720, pag. 69.

nel 1319,[1] e sotto di lui fu restaurata e ridotta la chiesa alla forma presente, cioè vennero alzati i muri e fatto il nuovo tetto di legno di noce, per le largizioni di Guglielmo da Castelbarco, il quale nel 1319 ai 13 agosto aveva fatto testamento, e nel 1320 moriva, onde ne consegue che codesti ritratti furono fatti dal 1319 al 1320. Trovando poi riportato dal Baldinucci un documento, il quale dichiara che Giotto emancipa suo figlio Francesco nel 1318, per effettuare col mezzo di lui una cessione o donazione d' un podere o terra presso San Michele d' Aglione a sua figlia Bice pinzochera,[2] oltre a farci credere tal documento che Giotto fosse assente da Firenze, ci fa anco pensare che in quel tempo si trovasse in questa parte d' Italia. Dopo di che il Vasari racconta che ritornando Giotto da Verona per andarsene in Toscana fu forza si fermasse in Ferrara[3] per dipingere nel Palazzo dei Signori Estensi e nella chiesa di Sant' Agostino le pitture che esso Vasari ricorda di aver vedute, e delle quali oggi non rimane più traccia. E ci racconta pure che essendo Giotto a Ferrara, Dante operò di maniera che andasse a Ravenna, dove egli trovavasi ospite della famiglia dei Polentani.[4] Nella chiesa

Giotto a Ferrara.

[1] Vedi Persico, *Descrizione di Verona,* anno 1820, vol. I, pag. 190. Daniele Gusmano moriva ai 15 di maggio del 1332, come rilevasi dalla iscrizione posta sul sepolcro nella cripta di detta chiesa.

[2] Dal Protocollo primo, in carta reale di Ser Francesco di Pagno de Vespignano: « Franciscus filius Giotti q. Bondonis Pictoris qui hodie moratur Vespignani, emancipatus a. d. suo patre, et ut procurator d. Giotti sui patris, donat D. Bici pinzocherae filiae d. Giotti quodam podere et terras pp. S. Michaelis de Aglione s. d. Colle 1318. »

[3] Vol. I, pag. 324.

[4] Ammettendo ciò che dice il Vasari (vol. I, pag. 324), cioè che Giotto andasse a Ravenna col mezzo di Dante, e conoscendosi come Dante fosse nel 1319 ad Udine presso Pagano Della Torre e nel 1320-21 a Ravenna, dove moriva il 14 settembre, si dovrebbe ritenere che in quest' ultimo tempo appunto Giotto fosse andato a Ravenna dopo essere stato a Verona. Invece nella prima edizione il Vasari non ci dice che Giotto

di San Francesco delle cose che dicesi aver dipinte Giotto a Ravenna per quei Signori nulla rimane.[1] Invece nella chiesa di San Giovanni evangelista, come ci ricorda il Vasari in altro luogo della sua storia, abbiamo pitture di Giotto, e sono nella seconda Cappella a sinistra di chi entra in chiesa; ma di tali pitture restano solamente quelle della vôlta nei quattro scompartimenti. Nel centro vedesi entro un tondo, in bassorilievo e colorato, l' Agnello colla croce. Negli scompartimenti, attorno all' Agnello, sono dipinti entro a tondi su fondo azzurro i quattro simboli degli Evangelisti, e sotto alla base d' ogni scompartimento vedesi uno degli Evangelisti ed uno dei quattro Dottori della Chiesa seduti in cattedra avanti ad un banco.[2]

San Giovanni evangelista a Ravenna.

andasse a Ravenna col mezzo di Dante, ed inoltre fa fare a Giotto quel viaggio dopo il suo ritorno da Napoli; ma perchè conosciamo che a Napoli Giotto si trovava nel 1330 fino al 1333, e che nel 1334 era già di ritorno a Firenze, ci par difficile ammettere un viaggio di Giotto in questi anni a Ravenna, come pure dopo il 1334, per le ragioni che più sotto vedremo. Ed è inoltre da osservare che il Vasari nella prima edizione non ricorda le pitture a San Francesco, ma bensì quelle a San Giovanni evangelista.

[1] Vasari, vol. I, pag. 329. Come si è detto poco fa in nota, noi non crediamo che queste pitture siano state eseguite da Giotto dopo il suo viaggio di Napoli.

[2] Sant'Ambrogio è in atto di chi cessa di scrivere, e gira il capo per guardare il giovane San Giovanni che sta dall'altro lato col libro nelle mani, dal quale ha allora levati gli occhi e mira pensieroso Sant'Ambrogio. Vien dopo Sant'Agostino che legge, e San Matteo in atto di temperare la penna. (Il manto azzurro del primo è quasi totalmente perduto, e quello rosso dell' altro è scolorato.) Segue San Girolamo occupato a leggere, e con lui l' evangelista San Luca che con una mano è in atto di scrivere, mentre coll' altra tiene il libro sul quale guarda. (La parte inferiore del manto rosso che copre le gambe del primo è perduta, e San Luca è dal restauro trattato anche peggio.) Finalmente San Marco colla penna in mano e col capo levato, sta pensando a quanto deve scrivere, mentre il suo compagno San Gregorio, appoggiando il libro sul banco, colla destra benedice. La testa di San Marco è la più conservata di tutte, però il verde della veste è ritoccato ed il colore del manto rosso è quasi scomparso. Anche il colore del manto di San Gregorio ha sofferto. Nella base, su cui essi appoggiano i piedi, vedesi un ripostiglio, con lo sportello aperto, entro

Quantunque questa pittura abbia sofferto molte ingiurie dal tempo e dal restauro che più o meno addombrano o nascondono l'originale, pure bene osservando si scorgono ancora, qua e là, quei caratteri, per i quali va segnalato il nostro grande Maestro; scelta di forme, atteggiamento dignitoso, movimenti composti, carattere proprio ed individuale a ciascuna figura. Il disegno assai netto e preciso determina bene le forme, ed il panneggiare è largo e facile.[1] Non essendo questi dipinti molto distanti dall' occhio del riguardante, si riconosce che Giotto cercò di lavorare con la maggior cura e diligenza, tanto che anche in mezzo ai guasti patiti ricordano la tecnica che vedremo presto adoperata da Giotto nella Cappella Peruzzi a Santa Croce di Firenze. Altre pitture si attribuiscono a Giotto in Ravenna, come quelle che sono sulle pareti dell' abbandonata chiesa di Santa Chiara annessa alla Scuola di equitazione, ed in Santa Maria in Porto Fuori; ma esse sono di gran lunga inferiori alle opere del Maestro fiorentino, e di queste come di quelle che vedonsi sulle pareti dell' antica Badia alla Pomposa,[2] ora proprietà del Conte Guiccioli, parleremo a suo luogo insieme colle opere degli scolari e seguaci della maniera di Giotto, e più precisamente quando verrà la volta dei pittori Pietro e Giuliano da Arimini.

il quale scorgonsi dei libri, e pende sotto una tavoletta col nome di ciascun Santo. I fondi sono azzurri e stellati, ma alterati e cresciuti nel colore, e l' ornato che divide questi riquadri è brutto lavoro moderno.

[1] Anche le forme dei simboli sono grandiose, specialmente quelle del leone. L' Angelo mostra in tutto le forme elette e la nobiltà del tipo che sono segni caratteristici degli Angeli dipinti da Giotto.

[2] Il Rosini con altri assegna questi dipinti a Giotto. Vedi vol. II, pag. 63, della sua storia.

—

CAPITOLO TREDICESIMO.

GIOTTO RITORNATO A FIRENZE.

Noi non conosciamo in qual anno Giotto ritornasse a Firenze, nè quando dipingesse in Santa Croce, ed abbiamo pur osservato che il supposto suo viaggio in Francia nel 1305 ed il suo ritorno in patria dalla Francia poco dopo il 1316 non può, secondo noi, aver avuto luogo. Il Richa[1] scrive che Domenico Maria Manni gli comunicò due partite d'elemosine fatte dalla Compagnia di Or San Michele, una delle quali in data del 1307, « a persona che sta sulle Fosse della Porta dell' Alloro *Oste* (cioè pigionale) *Giotto di Bondone*, » aggiungendo che « questi è l'insigne restauratore della Pittura. » Veramente da siffatto documento non si può con certezza rilevare se l'elemosina fosse fatta a Giotto, o piuttosto ad uno che stésse a pigione in una casa di lui. Ci parrebbe inoltre che a Giotto non potesse riferirsi, perchè dopo i lavori già fatti a Padova ed altrove, ritornando in patria non doveva trovarsi in tali ristrettezze da avere bisogno dell' altrui carità.[2] Ciò necessariamente ci mette in molta esitanza

[1] Richa, vol. I, pag. 13.

[2] Le carte di Or San Michele passarono all'Archivio di Stato, ma quelle del secolo decimoquarto mancano, nè si potè quindi accertare la cosa raccontata dal Manni.

nello stabilire per vero e riferibile a Giotto il fatto narrato, e quindi sopra tale asserzione non può stabilirsi che precisamente in detto anno Giotto fosse già ritornato a Firenze. Certo è ad ogni modo che le pitture, le quali vedonsi ora in Santa Croce, per i caratteri loro dimostrano d' essere state fatte dopo quelle della Cappella degli Scrovegni, e prima di quelle eseguite nella Sala del già Capitolo di Sant' Antonio a Padova.

Cappella Peruzzi in Santa Croce.

Fino dai primordii della fondazione di Santa Croce avvenuta il 3 maggio 1294, [1] molte famiglie di Firenze concorsero a gara nel promuoverne il compimento, ed i Peruzzi sono tra quelli che a proprie spese eressero una Cappella, che fu da Giotto ornata di dipinti. La pietà di codesta famiglia verso la Chiesa ed in generale l' amore dell' arte non scemò punto cogli anni, come dice Cesare Guasti, « ma vi furono tempi, in cui l' affetto era gretto e anche pernicioso, perchè non più rivolto al vero bello, tempi in cui per ristorare (così nelle arti, come in altre cose) intendevasi a distruggere il vecchio. » [2] Leggiamo infatti nella Cappella la iscrizione, la quale dice che Bartolommeo di Simon Peruzzi restaurare fece *A. D. M. DCCXIV,* e questo fu probabilmente, come narra il Guasti, l' anno in cui l' ignobile pennello dell' imbianchino passò sovra le pareti che il pennello di Giotto aveva colorite colle storie della vita di Giovanni il Precursore, e di Giovanni l' Evangelista. [3]

[1] Cesare Guasti, *Opuscoli delle Arti del disegno*, pag. 22, nota 6: « 1294. A dì 3 maggio, il dì di Santa Croce, si cominciò a fare la chiesa di Santa Croce da' Frati Minori. » Rinuccini Filippo, *Ricordi storici, ad annum.* Anche il Villani assegna ai principii di Santa Croce il 1294; ma negli *Annali* di Simone Della Tosa si legge il 1295.

[2] Cesare Guasti, op. cit., pag. 6.

[3] La supposizione è confermata dalla circostanza che i freschi esistevano ancora nel 1677, allorchè il Cinelli pubblicò le *Bellezze di Firenze* del Bocchi coi nuovi Commentari, mentre non erano più, quando il Richa pubblicò nel 1754 le sue *Chiese fiorentine.*

Nel 1841, tolto il bianco che copriva le pitture, venne il primo ridonato alla luce il quadro della danza di Salome, più tardi quello dell' Assunzione in cielo dell' Evangelista, e nel 1863 le rimanenti storie. Questi dipinti, quantunque siano in parte mutilati ed in parte ancora ne sia alterato il colore, che è il linguaggio più seducente della pittura, e del quale Giotto seppe tanto mirabilmente servirsi, pure confermano ognor più la grandiosità dello stile di lui, l' abilità somma e la forza dell' ingegno novatore dell' artefice che li condusse. Nella grossezza dell' arco che mette alla Cappella abbiamo tra l' ornato otto mezze figure di Profeti;[1] nella vôlta della Cappella su fondo azzurro e stellato i quattro simboli degli Evangelisti.[2]

Nella grande lunetta alla dritta di chi entra è rappresentato Zaccaria, che, mentre attende alle funzioni del sacerdozio, riceve dall' Angelo la promessa d' un figlio. Esso sta avanti all' altare nel Tempio col turibolo in mano nell' atto di offerire l' incenso. Dietro a lui, di profilo, tre figure, due delle quali suonanti le cetre: la prima d' età avanzata e d'aspetto severo; la seconda giovane, e la terza quasi di faccia, che suona con molta forza e naturalezza il piffero. La veneranda figura di Zaccaria par che indietreggi per la sorpresa dell' improvvisa comparsa del Messo celeste, che in atteggiamento sollecito gli appare dal lato opposto dell' altare spingendosi innanzi, mentre stende il braccio nell' atto che dà il lieto annunzio. Dietro all' Angelo stanno delle donne: la prima,[3] giovane,

[1] Questi sono più o meno ripassati e taluno per intero rifatto, motivo per cui essi perdettero insieme coll' ornato il loro primitivo ed originale carattere.

[2] Anche questi sono del pari che il fondo azzurro e stellato più o meno ripassati o rifatti; quello che più conserva il carattere originale è l' Angelo col libro.

[3] Di questa l' abito color giallo è ripassato.

che vedesi di faccia, colla mano alzata indica alla vicina, guardandola, il sacerdote Zaccaria; questa che è attempata può essere Elisabetta, la quale mostrasi pensierosa, osservando attentamente la scena che le si svolge dinanzi.[1] Il fondo della lunetta, oltre al Santuario, comprende, alla destra di chi guarda, un edificio; il tutto stacca sul fondo azzurro.[2]

Il quadro sotto, diviso in due dalla simulata architettura, rappresenta in modo grandioso la Nascita del Precursore. Da una parte vedesi giacente in letto la madre Elisabetta, col capo appoggiato alla mano sinistra e come non curante di ciò che le dice la giovane di vispo aspetto che a lei accenna colla mano. Vicina a questa, rappresentata di fronte, sta un' altra donna con una coppa nella mano sinistra, e l' altra levata guardando ad una terza, la quale, veduta quasi di schiena con bello e dignitoso movimento, sul davanti e da piedi del letto, osserva la puerpera.[3] La scena ha luogo in una stanza, dalla quale per mezzo di una porta si entra in un' altra, dove nell' angolo, a sinistra di chi guarda, sta seduto di profilo ed alquanto chino della persona, e con una gamba sull' altra, il sacerdote Zaccaria, che fissando lo sguardo nel fanciullo sta pensieroso nell' atto di scrivere sovra una tavoletta che tiene sulle ginocchia.[4] Il bambino nudo e sorridente è rivolto verso il padre, al quale vien presentato da una vecchia aiutata in questo da un uomo attempato che a lei vicino si fa innanzi, e stendendo la mano pare sol-

[1] L' azzurro del manto è rifatto.

[2] Anche questo colore del cielo è ripassato.

[3] Di questa figura la testa, ma più la capigliatura, ha sofferto; il colore del terreno è ripassato, come pur è quello del cassettone che vedesi sul davanti del letto, sul quale sono posti un vaso ed un piatto. Il colore della testa d' Elisabetta è pure ripassato, e così qua e là è in altre parti il rimanente del fondo.

[4] La testa di Zaccaria ha sofferto e l' aureola che circonda il capo è rinnovata, come sono pur tutte quelle degli altri Santi.

leciti Zaccaria a scrivere il nome da porsi al neonato fanciullo. Dietro questi tre figure, di cui la prima è una donna che di profilo col braccio e la mano sollevata guarda sorridente Zaccaria, mentre ad essa è rivolta la giovane donna che le sta vicina.[1] La terza è di un giovane uomo in profilo, che curioso si spinge innanzi e guata attento a Zaccaria quasi aspettando di udirne la parola e cogliere il nome che sta per iscrivere. Nella parte superiore, da questo lato, la fabbrica finisce con una loggia, la quale stacca sul fondo azzurro del cielo.[2]

Sotto a questo dipinto vedesi in altro scompartimento Erode con due ospiti seduti a mensa sotto un loggiato. Sul davanti della tavola, alla sinistra di chi guarda, un uomo d' arme ritto in piedi porge sopra un vassoio ad Erode la testa recisa del Precursore. Dall' altro lato, quasi di faccia, la graziosa figlia di Erodiade suona la cetra, e lo sguardo rivolto in alto sta per muovere il piede alla danza. Dietro ad essa due giovani servi, il primo dei quali colle braccia incrociate, e col capo un poco piegato, guarda con certa mestizia la testa recisa di Giovanni. L' altro di profilo, mentre poggia la testa sulle spalle del vicino, e si tiene ad uno dei di lui bracci, fissa esso pure, curioso più che commosso, quella testa recisa. Dall' altro lato e di riscontro ad Erodiade, vedesi un grazioso giovane che suona la viola, e dietro a questo, nel fondo, è dipinta una torre col cancello di ferro, per indicare la carcere, nella quale fu decapitato Giovanni. Una porta mette ad altra stanza, ove vedesi di profilo la giovane Salome inginocchiata dinanzi alla madre che è seduta, alla quale porge con un vassoio, ed essa è in atto di ricevere, la testa recisa di Giovanni.

Nel centro della lunetta della parete opposta è di-

[1] Le vesti azzurre sono ripassate.

[2] Questo colore e gli accessorii sono ripassati.

pinta l'isola di Patmos; l'evangelista Giovanni vi è figurato dormiente, colla testa appoggiata al braccio destro. Nell'alto gli sovrasta seduto sopra una nube Nostro Signore, che impugnata con ambe le mani l'asta della falce sta in atto di mietere. Alla sua destra vedesi un Angelo sul volare, che si avanza con una scure in atto di chi si prepara a percuotere. Dall'altro lato una donna giovane colle ali, ed anco questa con l'aureola, giacente sopra una nube, la testa ed il braccio sollevati, rivolta a guardare un drago con tre corna che volando le si avvicina minaccioso. A' piedi di lei vedesi la luna ed al suo fianco un bambino fasciato entro la culla. Nella parte inferiore, sulla terra che fa cornice al mare, sono i quattro Angeli che ghermiscono gli uni per la bocca, gli altri per le narici, i quattro mostri della visione.[1]

Segue sotto la bella composizione rappresentante il risuscitamento di Drusiana. Vedesi questa di profilo nel mezzo del quadro levarsi a sedere sulla bara, sulla quale è portata, rivolta all'Evangelista che gli sta davanti col braccio disteso verso di lei in atto di operare il prodigio. Due donne inginocchiate stanno dinanzi al Santo, le mani in atto di preghiera, mostrando nel movimento e nei lineamenti del volto quanto sia fervida la loro preghiera, e come ansiosamente attendano da lui il miracolo. Vicino al Santo sta eziandio un giovane genuflesso, colle braccia incrociate sul petto, e guardando alla Drusiana mostra la maraviglia per l'operato prodigio. Dietro all'Evangelista in piedi stanno altre cinque figure; forse i discepoli, e tutti in atteggiamenti diversi. Uno di essi a mani giunte e levate guarda il cielo quasi in rendimento di grazie. Dietro loro, viene per ultimo uno storpio, il quale stentatamente si avvicina cam-

[1] Secondo l'*Apocalisse*, XII e XIV. Inoltre è da notare che tutto questo quadro ha sofferto assai ed è stato ripassato con colore.

minando sulle grucce. Dall' altro lato di là da Drusiana si vedono dodici figure, tra cui sul davanti uno degli uomini che portavano la bara ancora incurvato colle mani sulla stanga, mentre nel suo compagno, che a braccia levate indietreggia alquanto della persona, si scorge la maraviglia per il prodigio, di cui è testimone. Vengono finalmente i sacerdoti, a capo dei quali sta quello col cero acceso, ed altre figure all' intorno in varii atteggiamenti, e fra esse sul davanti primeggiano per pose severe ed un fare largo e grandioso due uomini attempati coperti del loro manto, a belle e larghe pieghe, in attenta e quieta osservazione di quanto va accadendo. La scena è rappresentata vicino alle mura d' una città, ove da un lato vedesi la porta con una torre per parte, e la cinta va a terminare e congiungersi con un tempio.

La resurrezione dell' Evangelista, di cui più innanzi parleremo, compie la serie di questi dipinti.

L' apparizione dell' Angelo a Zaccaria, che abbiamo per prima descritta, è una bella composizione piena di vita e di movimento, e nel tempo stesso la più fedele riproduzione del racconto fatto da San Luca nel cap. I del suo *Evangelio.* Non si poteva meglio di quel che fece Giotto esprimere così al vero lo sgomento di Zaccaria, nè alcuno dei suoi contemporanei seppe ideare un Angelo più bello e di più pronto movimento, come non si poteva più egregiamente ritrarre la disposizione dell' animo di Elisabetta a quell' inaspettato annunzio. Nè mancano di pari bellezza pei movimenti bene appropriati e per l' espressione le altre figure del quadro. Pregi singolari spiccano egualmente nella Nascita del Precursore; bella e di movimento severo e grandioso è la figura della donna veduta quasi di schiena che sta sul davanti a piedi del letto, la quale ci richiama alla memoria il classico dell' arte antica, come lo ricorda pure quella dello Zaccaria, che seduto

in atto di scrivere guarda il sorridente fanciullo che gli viene presentato. Piena egualmente di verità è la mossa del vecchio, che mentre con una mano sostiene il braccio del putto, coll' altra par che interpreti e insista per una risposta di Zaccaria. Lo stesso può dirsi della donna attempata, che pensierosa tiene dinanzi al Patriarca il figliuoletto. Bella e grandiosa è pure la figura della donna che sta sul davanti e guarda sorridente Zaccaria; come piene d' attrattiva sono le due figure che compiono quella scena. Ed è perciò tanto più a deplorare che pei restauri e le ingiurie patite abbiano questi dipinti perduto parte del colore.

Della stupenda composizione che rappresenta la danza di Salome, molto andò perduto, talchè non a sufficienza spicca la maestrevole distribuzione e lo studio del vero, che superano di gran lunga le opere già descritte. Giotto non avea mai prima d' ora distribuito con arte maggiore i gruppi, nè con maggiore naturalezza uniti insieme e con maggior verità espresse le età, i caratteri e gli atti di ciascuna figura. È tanta la finezza dei lineamenti e la eleganza della mossa del suonatore di viola, che di averlo eseguito ne andrebbe lieto e superbo qualsiasi artista vissuto ben molti anni dopo; il modo come si atteggia suonando, le sue forme, i suoi occhi, non presentano più il difettoso convenzionalismo da noi prima osservato, e lo scorciare delle parti è meglio inteso che per l' innanzi non fosse. Salome inginocchiata davanti alla madre ha un profilo bello e regolare nella forma. [1] Posa naturale e tranquilla, ed aspetto piacevole presenta quella

[1] In questo quadro delle mani e della testa di Erodiade restano poco più che i contorni. Salome perdette bensì la freschezza del colorito, ma non il bello delle forme, ad eccezione delle mani, che furono danneggiate come il vassoio colla testa di Giovanni. Mancano in parte delle forme loro le mani di Erode, e ripassate furono le stoviglie sulla tavola, non che la testa del Battista che sul vassoio porta la guardia.

figura che vedesi a capo della tavola. Certamente tornadi lode grandissima al maestro se pur tra mezzo a tanti guasti l'opera sua, bene studiandola, spicca per tante bellezze.

Il quadro della Visione di Patmos, quantunque il più maltrattato dal tempo e dai restauri, lascia intravvedere ancora che non era per grandezza di concetto inferiore agli altri, e che l'abilità di Giotto non venne meno anche qui nel genere della composizione allegorica. I dipinti da noi ora descritti sono però superati da quelli del miracolo di Drusiana, e dell'Ascensione in cielo dell'evangelista Giovanni; tanto questi hanno del grande, nonostante il difetto di armonia nelle tinte cagionato dalle vicissitudini, cui andarono soggetti e dal restauro patito. Nel quadro del risuscitamento di Drusiana le donne inginocchiate dinanzi all'Evangelista, mentre opera il prodigio, sono piene di vita e di movimento, specialmente quella di profilo. Esse, stando rivolte all'Evangelista, non possono veder compiere il prodigio, ma si legge sui volti loro, specialmente della prima, la fiducia sincera e sicura nella potenza del Santo. Di grande verità è la figura dello storpio, [1] come bella assai e naturale è la mossa di Drusiana. [2] Grandiosa e piena di nobile severità è la figura dell'Evangelista che opera il prodigio, nè mancano di attrattiva le altre figure, fra cui quella che vedesi prima a mani giunte e le braccia levate guardando al cielo. Così le figure dell'altro lato presentano altrettanti motivi diversi, ma tutti pieni di verità e di movimento. Aggiungi che le linee del fabbricato, oltre all'essere in armonia con

[1] Di questo le gambe e le braccia son ridipinte.

[2] Drusiana seduta sulla bara a braccia stese accenna colla mano all'Evangelista, ma noi crediamo questo movimento un arbitrio del restauratore, perchè non armonizza col rimanente della figura, e ben si vede essere quella mano con porzione delle braccia e del fondo parti rinnovate. Il colore azzurro del cielo e delle vesti, ed alcune parti di quelle colorite in rosso, furono qua e là ripassati, come fu il color giallastro del terreno, non che qualche altro accessorio.

quelle del rimanente della composizione, hanno proporzioni e misure più conformi al vero. Nell' ultimo scompartimento l' Evangelista che sale al cielo, è un dipinto che ferma l'attenzione e l' attrae più di ogni altro. Racconta la leggenda come essendo quell' Apostolo vicino a toccare i novant' anni d' età, salito sovra un alto monte, e là pregati i seguaci suoi di scavargli una fossa profonda, vi si adagiasse entro per dormire. I discepoli pensando dopo qualche tempo che fosse morto, accorsero in sull' albeggiare in folla per accertarsi dell' accaduto, e guardando entro la fossa non videro che i sandali di lui e scomparso il corpo. Giotto rappresenta il Santo nell'atto che escito dalla sepoltura (la quale è nel mezzo del tempio) è sospeso in aria e sale al cielo, d' onde scende ad incontrarlo il Redentore insieme col celeste corteo di Santi, mandando raggi di vivissima luce. Il Redentore stendendo le braccia prende l' Evangelista per i polsi e lo aiuta a salire. [1] Vicino alla fossa vedesi uno caduto in terra colle mani coprirsi il viso, colpito dalla luce celeste. Presso costui stanno alcune figure in piedi, delle quali la prima avendo voluto riguardare il prodigio fa della mano riparo agli occhi, indietreggiando della persona come chi sia colpito da cosa meravigliosa e non aspettata. Il suo vicino pare intento ad osservare le persone che gli stanno di contro. [2] Chiudono la scena, da questa parte, cinque figure, tra cui tre sacerdoti, due che portano il cero ed il terzo nel mezzo che sorregge un libro aperto. [3] Nel lato

[1] Tutto questo gruppo è più o meno danneggiato.

[2] Ha la testa tutta rifatta.

[3] Figure queste molto danneggiate e ripassate con colore ora fattosi oscuro specialmente nelle teste. Da ciò i caratteri e le espressioni loro sono alterati, e propriamente sol dall' insieme delle figure e dai loro movimenti possiamo formarci idea di quello che erano primitivamente.

di contro abbiamo un gruppo di cinque altre figure, la prima delle quali di profilo col braccio ripiegato, e la mano portata al mento guardando mostra l' incertezza ed il dubbio che volge in animo per ispiegare il fatto non ordinario. Il suo vicino più attempato di età, il mento coperto da lunga barba, mezzo incurvato della persona, di profilo, e col braccio ripiegato e la mano alzata, con lo sguardo scrutatore e diffidente fisso entro la tomba vuole accertarsi se veramente più non accolga la salma dell'Evangelista. Un terzo d' appresso men chino della persona e pur di profilo, sollevata presso al mento la destra coperta dal manto, guarda esso pure nella tomba in cerca del maestro; il quarto di natura robusta, di forme e di aspetto volgare, a capo scoperto, con folti e ricciuti, ma corti capelli, con movimento animato e pronto tenendo le braccia sollevate, volge la testa e lo sguardo, come chi è maravigliato vivamente, verso il suo vicino, che lì diritto vedesi di profilo, e mostra nei tratti del viso e nello sguardo immoto il dubbio che prova nell' animo, cioè della sparizione dell' Evangelista. [1] Tutto questo gruppo esprime con straordinaria vivezza e varietà i sentimenti e le passioni, di cui è compreso l' animo delle persone che lo compongono. Ed è in tal modo che il pittore ne offre un saggio novello, ma assai compìto, di esatta e viva riproduzione di sentimenti e di pensieri, unito ad una tecnica in tutto migliorata. I principii od il fondamento di quest' arte novella che noi abbiamo osservato incominciare nella chiesa superiore di Assisi, [2] e che troviamo qui a Firenze messi ognor più in evidenza, li ve-

[1] Anco queste figure, il più però nelle carni, sono ritoccate ed alterate, specialmente il vecchio dalla lunga barba.

[2] Come, per esempio, nel risanamento dell' infermo, e nell' altro ove San Francesco salva da perdizione un' inferma, e più precisamente nel gruppo delle donne attorno al letto, indicati sotto i numeri 26 e 27.

dremo avanzare nel secolo seguente col Ghirlandaio e con Fra Bartolommeo verso quella perfezione, a cui più tardi l'arte giunse con Leonardo, Michelangelo e Raffaello. [1]

Anche qui, come di consueto, questi dipinti sono chiusi entro a simulate cornici con ornato quasi del tutto rifatto, come rifatti sono od aggiunti dal restauratore i mezzi busti o ritratti nei piccoli riquadri che trovansi tra mezzo.

Oltre la Cappella dei Peruzzi, tre altre ne dipinse Giotto a Santa Croce, [2] quella cioè di Ridolfo de' Bardi, l'altra de' Giugni, e l'ultima de' Tosinghi e Spinelli. [3] Se non che, tranne gli affreschi di quella de' Bardi, nulla più rimane. La prima pietra di questo magnifico tempio, si disse, fu posta nel 1294, a dì 3 maggio: e come osserva giustamente il Guasti, « non è da supporre che un tempio » così vasto e sontuoso fosse pervenuto nel giro di po- » chi anni a tal punto, che già si potesse pensare circa » al 1300 a quegli ornamenti che soglion formare la » corona dell' opera. » [4]

Cappella Bardi.

La supposizione che anco questa Cappella sia stata dipinta dopo il ritorno di Giotto da Padova, cioè dopo il

[1] A riprova del nostro giudizio ci basterà citare in proposito un esempio di Raffaello, ricordando come nel fresco della così detta *Scuola di Atene* e precisamente nel gruppo che viene indicato comunemente come quello di Euclide coi suoi scolari, troviamo, benchè diverso ne sia il soggetto, quelle grandi massime e quel modo di gruppare e quei diversi caratteri ed espressioni che abbiamo notati nel gruppo or ora esaminato in Santa Croce. Ma è ben naturale che Raffaello vi abbia portato un'arte più compita, quale era quella del secolo decimosesto, e le qualità speciali tutte a lui proprie.

[2] Il Ghiberti (*Commentario,* pag XIX), oltre le quattro cappelle, ricorda anco quattro tavole, una delle quali potrebbe essere la stessa che vedesi nella Cappella Baroncelli, di cui parleremo più sotto.

[3] Il Vasari, vol. I, pag. 312, ricorda queste quattro cappelle coi nomi dei loro patroni, il luogo dove si trovano, ed i soggetti dipinti da Giotto.

[4] Guasti, op. cit., *Cappella Bardi,* pag. 25.

1306,[1] viene confermata anco qui dai caratteri delle pitture stesse, e sostenuta dai pochi dati che si riferiscono a Ridolfo de' Bardi, il cui padre Bartolo copriva nel secolo decimoterzo le più alte cariche della Repubblica. Il figlio Ridolfo venne educato alle armi e combattè contro Lodovico il Bavaro ed i Ghibellini, e segnalossi tra i patriotti che tennero testa a Mastino della Scala. Quantunque rovinato nelle sostanze, perchè Edoardo III re d'Inghilterra non potè pagare le cambiali, rimase pur abbastanza potente da destare rispetto ne' suoi concittadini. La sua famiglia mantenne la propria influenza, macchinò contro lo Stato, e dovette finalmente battere la dolorosa via dell'esilio. Nell' anno 1343, trovandosi di nuovo presso ad un fallimento, si strinse al Duca d'Atene e ne seguì la sorte. Il padre di Ridolfo morì nel 1310, e questi difficilmente avrà potuto sostenere quella spesa di decorazione della Cappella di famiglia prima di possedere la sostanza. Come molti altri Nobili, si potrebbe credere che Ridolfo ancora abbia manifestato la propensione sua per l'Ordine de' Mendicanti: certo poi è che il di lui figlio Giovanni morì Francescano a Nizza.[2] E forse da ciò si potrebbe arguire che a Giotto fosse data la commissione d' ornar la Cappella colle storie della vita di San Francesco, che ritrasse sulle due pareti laterali in triplice ordine. Anche questi dipinti hanno patito gravi danni e furono poi restaurati, ed in tal occasione si volle, improvvidamente, supplire alle parti mancanti. Ove i guasti erano minori, ed ove il pennello del restauratore si è meno adoperato, là naturalmente si riscontrano meglio i caratteri e la mano del maestro, come può vedersi nelle pitture delle due lunette.[3]

[1] Il Rosini vorrebbe invece che questa Cappella insieme con le altre fosse dipinta dal 1298 al 1305. *Storia della Pittura italiana,* vol. I, pag. 237.

[2] Guasti, op. cit., *Cappella Bardi,* pag. 26 e seguito.

[3] Fu ottimo pensiero di fornire le finestre di vetri colorati, non

Nella prima di queste, che trovasi a sinistra di chi entra, è rappresentato San Francesco, quando rinuncia ogni cosa terrena e persino le vesti d'innanzi al vescovo Guido. In questa composizione il pittore riprodusse con miglioramento e perfezione rimarchevole il soggetto medesimo che vedesi tra i dipinti della chiesa superiore in Assisi. Da una parte il genitore concitato ad ira con le vesti del figlio sul braccio, sembra a fatica trattenuto dai parenti dallo scagliarsi sopra di lui, che rivolto al cielo, le braccia sollevate in atto di preghiera, è già sotto la protezione del Vescovo, che ne copre la nudità col suo manto. Dietro al Vescovo vengono i sacerdoti in varii ed animati movimenti, e la scena si chiude da questo lato con un ragazzo, il quale col braccio alzato minaccia di gettare contro il Santo una delle pietre che tiene nascoste nella veste; il quale atto insolente viene impedito da un sacerdote del seguito, che si getta su di lui e l'arresta, afferrandolo con una mano pel braccio e coll'altra pei capelli, si direbbe al cenno del Vescovo che col capo e con lo sguardo sta a quella parte rivolto. Dal lato opposto, nell'angolo sul davanti, vedesi una donna, che afferra pure pei capelli e pel braccio un altro ragazzo dipinto nello stesso procace atteggiamento. Nel fondo scorgesi una grande fabbrica con loggia che stacca sull'azzurro del cielo. La composizione di questo dipinto, la forza drammatica che manifesta, la naturalezza dei movimenti, sono tali quali solo potevano attendersi da artista della valentìa di Giotto, divenuto provetto e maestro nell'arte sua. [1]

tanto perchè noi crediamo che così fosse in origine, quanto perchè la luce più temperata diminuisce la cattiva impressione che se ne riceveva alcuni anni or sono, quando i vetri non erano colorati.

[1] Le carni di San Francesco sono ritoccate, nè sono le sole. Ritoccate pure sono in parte le vesti delle altre figure, come può vedersi, in via di esempio, in quelle del padre di Francesco. Dietro al Vescovo la

Nella lunetta di contro vedesi in un interno San Francesco ginocchioni dinanzi al Papa ricevere da lui, seduto in trono, la conferma dell'Ordine. Ai lati stanno due Cardinali pur seduti. Dietro a San Francesco sono inginocchiati altri frati che l'avevano seguìto. Ai due angoli trovansi per ciascuna parte due figure di laici ritti in piedi conversando fra loro.[1] Questo dipinto si raccomanda per certa quiete e riposo, che assai bene si addice al soggetto.[2]

Nel quadro sottoposto mirasi nel mezzo seduto il Soldano, che addita imperiosamente ai rifuggenti suoi Ismani l'esempio di Francesco, il quale franco e sicuro si appresta a passare in mezzo al fuoco. Presso a Francesco il frate suo compagno, colle braccia alzate e colle mani strette al seno, mostra la lotta che dura fra il timore e la speranza. Dall'altro lato, vicino al trono, stanno due guardie vestite alla moresca, la prima delle quali ad essi Ismani rivolta in atto minaccioso, indicando colla mano a Francesco, pare intimi loro di obbedire al comando del Soldano, mentre quelli atterriti si avviano verso il lato opposto. Il primo ha già in parte varcata la soglia, seguìto frettolosamente dal secondo che colle braccia sollevate e coperte dal manto si tura gli orecchi, mentre il terzo girandosi verso la guardia, e sollevando col braccio il manto che tutto lo ricopre, pare se ne fac-

testa della figura che sta a braccia incrociate è rifatta, come ritoccata qua e là è la veste rossa che indossa. Nè esente da ritocchi è il gruppo dall'altro lato, ed ove manca il colore là vedesi la preparazione, la quale ne indica, come di consueto, le forme e la massa delle ombre. Alcuni contorni sono ripresi, e non sono esenti da ritocchi l'edifizio, il terreno ed il colore azzurro del cielo.

[1] I due alla sinistra di chi guarda il dipinto sono i più danneggiati.

[2] Alcuni colori delle vesti mancano e, come di solito, si vede la preparazione. Lo stesso dicasi in parte delle carni che non sono esenti da parziali ritocchi, come sono ripresi alcuni contorni, e ripassato in gran parte è il fondo.

cia schermo dalla vista del fuoco. Il fondo è formato da una parete addobbata di drappi, e sulla cornice vedonsi delle statuette che staccano sull' azzurro del cielo. [1]

Nella parete di contro vedesi San Francesco, quando appare nella chiesa di Arles ai suoi frati congregati per udire Sant'Antonio che predica intorno alla Passione di Cristo. La chiesa è divisa da un parapetto, con un' apertura nel mezzo, e nel fondo sopra l' altare è collocato il Crocifisso. Tutto all' intorno stanno seduti, dall' una come dall' altra parte, i frati che ascoltano Sant'Antonio, il quale vedesi di profilo diritto e severo della persona con le braccia incrociate al seno. Nel mezzo e di fronte appare San Francesco colle braccia sollevate in atto di benedire, ma non mostra la sua figura quella severità di carattere che riscontrasi nello stesso soggetto nella chiesa superiore d' Assisi. Forse la primitiva espressione non era a questo modo, ma i guasti cagionati dal tempo e più il restauro ci han tolto il modo di poterne giudicare.

Nel dipinto sottostante è rappresentato San Francesco disteso morto sulla bara, pianto dai suoi compagni, mentre l' incredulo Girolamo, inginocchiato e veduto di schiena sul davanti presso il morto, ne tocca la Stimate del costato. Quattro frati in ginocchio, due da un lato e due dall' altro, dei quali i primi reverentemente incurvati, sono in atto di baciare le mani del Santo che essi tengono nelle loro, mentre gli altri due gli baciano i piedi: dietro a questi ultimi vedonsi altri quattro compagni in varii atteggiamenti di dolore e di ammirazione, e tra essi il primo, spingendosi alquanto innanzi e tenendo le braccia sollevate, fissa lo sguardo nel Santo. Ai piedi

[1] Qui pure le carni e le vesti sono per la più parte ritoccate, come può vedersi nella figura del Santo e del suo compagno. Alterate dalla salsedine sono le carni delle guardie. La figura meglio conservata è quella del Soldano. Il fondo è in gran parte nuovo.

del letto altri cinque frati: di questi, quello nel mezzo porta il pennone sormontato dalla croce, e gli altri hanno il cero. Dall'altra parte, a capo del letto, stanno altri cinque, dei quali i tre primi cantano le esequie, tenendo quel di mezzo il libro aperto; gli altri due sono inginocchiati: il primo di essi colla testa girata verso l'alto e con un braccio sollevato guarda laddove vedesi il Santo portato in cielo dagli Angeli, indicando così la maraviglia che prova; il vicino a mani giunte ed appoggiato al letto fissa, in preda a vivo dolore, lo sguardo nel volto del Santo morto. In ultimo si vedono, dietro a quelli che cantano, due persone, le quali sembrano attente ad osservare quanto sta per succedere. [1] La scena è in un cortile avente agli estremi la porta di entrata da un lato, e dall'altro quella della chiesa o convento che sia. Nell'alto vedesi entro ad un tondo sorretto da quattro Angeli la mezza figura del Santo a braccia sollevate mostrando le Stimate, e con gli occhi rivolti al cielo. [2] Anco da questa composizione risulta non

[1] Il Vasari nella *Vita di Arnolfo di Lapo*, a pag. 256, ci assicura che Giotto in uno di questi due uomini che parlano insieme, ha inteso di ritrarre Arnolfo. Veramente badando alla nessuna somiglianza col ritratto di Arnolfo che il Vasari ci dà inciso nell'opera sua, non sappiamo come la cosa possa conciliarsi. Ad ogni modo dovrebbe essere il più vecchio dei due; e se ciò fosse, conoscendosi che Arnolfo morì nell'anno 1311 il 13 di marzo, sarebbe questo un dato per credere che intorno a quel tempo fosse stata dipinta la Cappella.

[2] Nel mezzo di questo dipinto venne collocato un monumento sepolcrale di marmo che lo mutilò in gran parte, e fu causa quando fu rimosso che si trovasse mancare, incominciando a destra di chi guarda, una parte della chiesa, la fronte dell'ultimo frate di profilo, la nuca di quello vicino, non che parte della figura, poco meno della metà circa, dell'altro che sta il primo col cero in mano, dall'alto al basso fino sotto le ginocchia; egualmente, ma in direzione parallela alla bara continua a mancare (per la larghezza d'un palmo e mezzo circa) la pittura di tutti tre i frati a' piedi del letto; come manca la metà della vita dei due frati inginocchiati e di Girolamo, compresa la pittura del fondo tra questi, e seguita a mancare il colore sino alla fine del letto. Tutte queste parti dunque sono supplite a nuovo. Rifatte, e per la stessa causa, da questo

solo un miglioramento, quando la si confronti con quelle da Giotto fatte innanzi, ma ancora un' arte più compiuta che mostra il nostro pittore in tutta la sua forza. Si può asserire infatti che Giotto abbia prodotto qui con questa composizione un capolavoro dell' arte italiana del secolo decimoquarto, ed una di quelle opere che hanno servito di lezione e di modello ai suoi scolari e seguaci, i quali spesso ed anco talvolta troppo debolmente ne seppero imitare l' esempio. Abbiamo in questo quadro buona distribuzione dei gruppi, i quali si legano bene tra loro e servono meglio a dare spiccata la varietà dei caratteri, insieme coi bene adattati movimenti delle figure, da cui risulta quell' armonico accordo tra le parti da rendere la composizione degna dei secoli posteriori. Si vede infatti che nel secolo successivo Domenico Ghirlandaio ne trasse partito, trattando lo stesso soggetto nella Cappella Sassetti a Santa Trinita, e fra gli scultori Benedetto da Maiano nei bassorilievi del pulpito in questa medesima chiesa di Santa Croce.

L' ultimo degli affreschi di questa Cappella rappresenta due soggetti insieme riuniti in un sol quadro. Nel-

lato sono le mani del frate col libro; e parte della testa del frate inginocchiato che guarda al Santo. Oltre di ciò, abbiamo un altro restauro (dall' alto al basso a guisa di striscia) sul braccio alzato di quest' ultima figura ora ricordata: sulla fronte del vicino che a mani giunte contempla il morto e sul petto del morto stesso. Le quattro figure, ritte in piedi nel mezzo del quadro, hanno, la prima, rifatta parte della nuca; la seconda, parte della faccia (dagli occhi fino sotto il naso); la terza, di profilo, porzione della testa; egualmente l' occhio con parte del naso dell' ultima, ed una parte del fondo. Le due figure in ginocchio che sono sotto quelle, di cui l' una bacia la mano e l'altra il piede di San Francesco, sono ritoccate in alcune parti; la prima sulla spalla sinistra, l'altra nella parte inferiore della faccia, compresa porzione della pittura delle vesti dei frati a queste vicini. La testa del Santo portato in cielo come parte della sua figura sono ripassate; gli Angeli, quantunque non esenti da ritocchi, sono ancora quelli che più conservano il carattere originale. L' azzurro del cielo è in parte rinfrescato, e qua e là lo sono i colori del fondo. I contorni sono in molti luoghi ripassati.

l'uno San Francesco, quando apparisce al vescovo Guido d'Assisi in viaggio pel Monte Gargano, informandolo della sua morte. Nell' altro un frate moribondo che vede, come dice la leggenda, l'anima del Santo salire in cielo. In una camera alla dritta di chi guarda abbiamo il vescovo Guido, vestito dei suoi abiti pontificali, disteso sul letto, in atto come di chi sogna, col capo appoggiato sulla mano sinistra, e il destro braccio piegato ed abbandonato sul corpo. Gli appare dinanzi, ai piedi del letto, sospeso in aria fra le nubi, San Francesco colle braccia sollevate e le mani aperte mostrando le Stimate. Sul davanti, da un lato, seduto sul pavimento e di profilo, vedesi un servo, colla testa abbandonata sulla mano del braccio che posa col gomito sulla base del letto, fissare lo sguardo nel Santo. Dall' altro lato, ai piedi del letto, seduto anch' esso sul pavimento, sta dormendo un chierico col capo abbandonato sulle braccia intrecciate ed appoggiate sopra una cassa in vicinanza al letto. Nell' altra parte del quadro la scena accade egualmente in un interno. Nell' angolo estremo (alla sinistra di chi guarda) un frate solleva con una mano la cortina dell' alcova, scoprendo un compagno che levatosi a sedere sul letticciuolo colle braccia alzate e le mani giunte contempla il Santo. Tutto all' intorno, da piedi del letto, altri frati in varii atteggiamenti, il primo dei quali con il libro aperto, sembrano là raccolti per porgere all'infermo gli estremi conforti della religione. Alcuni d' essi si mostrano maravigliati dell' atto inaspettato del moribondo che si leva ritto a quel modo; fra questi è bello il movimento di colui che veduto di schiena sul davanti, e che maravigliato sollevando le braccia e fissando l' atto del moribondo indietreggia alquanto della persona. Finalmente dietro a questo si vede sulla soglia apparire un altro frate. Anco da questa composizione, ridotta come

è a sì mal partito, si riconosce quanto innanzi Giotto avesse portata l' arte dei suoi tempi.[1]

Nella terza parete, ove è l' altare, ai lati della finestra vedesi, a sinistra di chi guarda, entro nicchie simulate San Lodovico, e sotto a lui Santa Chiara; dall' altro lato San Luigi di Francia, e sotto Santa Elisabetta d' Ungheria.[2]

La vôlta partita in quattro campi è dipinta in azzurro stellato, e nel centro in tre dei quattro tondi, su fondo dorato, vedonsi le mezze figure di quelle stesse Virtù che Giotto ha dipinte nella vôlta della chiesa in Assisi. La Povertà è figura magra, ma di svelte ed agili proporzioni, avvolta in lacera veste, cinta a metà del corpo da una corda secondo il costume dei Francescani. Tiene una fragile canna nella sinistra mano, ha spiegate le ali, ed in atto pronto, quasi come una visione che passa in-

[1] Per la stessa ragione d' un monumento sepolcrale che fu posto nel mezzo della parete, abbiamo: La figura del San Francesco, che appare al Vescovo, rinnovata; rifatta la parte inferiore di quella del Vescovo con parte del fondo. La figura del frate che giace sul letticciuolo, tranne la parte posteriore del corpo, è tutta rifatta, ma di più attorno al capo gli è stata aggiunta l' aureola nell' occasione del restauro per essersi forse creduto questo frate San Francesco. La stessa figura infatti che nel medesimo soggetto vedesi nella chiesa superiore d' Assisi, non ha aureola. E che essa poi non sia quella del Santo, ci par chiaro anco dalla distribuzione delle storie fatta in quella chiesa, nell' ordine della quale al medesimo soggetto riunito in un sol dipinto con quello del vescovo Guido, al quale nell' ora della sua morte apparisce il Santo, abbiamo veduto seguire quello delle esequie del Santo. E siccome l' ordine storico è sempre stato mantenuto da Giotto nella distribuzione dei suoi soggetti, così noi crediamo non possa darci moribondo San Francesco dopo che già lo aveva nel quadro precedente rappresentato morto. Inoltre è da aggiungere che mai a quel tempo non si è veduto rappresentare la morte del Santo, ma solo è venuto in uso in età molto più a noi vicina. Nuove pure sono tutte le figure dei frati attorno al letto, dalle spalle in giù fino ai loro ginocchi, non che la metà superiore di quella che appare sulla porta.

[2] Santa Chiara è meglio conservata delle altre figure. San Lodovico non è esente da ritocchi, e la mano col libro e parte del colore della veste sono nuove, come è nuovo il suo piede sinistro. Rifatto si può dire che sia il San Luigi, e la testa di Santa Elisabetta e porzione del corpo di lei e delle braccia hanno sofferto; le mani poi che tengono i fiori sono parti nuove.

nanzi a noi, fugge girando la testa e lo sguardo verso il cane che le abbaia dietro inseguendola. Ha il capo cinto da un' aureola, attorno alla quale vedonsi mutare in rose le spine, dalle quali è circondata. La Castità è raffigurata in una donna entro una rôcca: la si vede di schiena, tutta ricoperta di panni, in attitudine di pregare; ai lati sono da una parte due Angeli, e dall' altra un terzo quasi posti a guardia e custodia. L' Ubbidienza è qui pure raffigurata da persona seduta in cattedra, coperta dell' abito monastico e col cappuccio in capo, che con l' indice della mano destra alla bocca accenna il silenzio, mentre con l' altra tiene un libro, forse la Regola, appoggiato al ginocchio. Porta sulle spalle il giogo legato con corde attorno al corpo. Questa ricorda più delle altre la figura identica nell' allegoria d' Assisi. Viene ultima la mezza figura di San Francesco in gloria colle braccia sollevate mostrando le Stimate. Di queste figure quella che più conserva del suo carattere originale è la Povertà, essendo le altre più o meno ritoccate. Nella grossezza dell' arco sono quasi del tutto rifatti i quattro Dottori ed i quattro Evangelisti, come son tutte le simulate cornici con gli ornati che circondano i dipinti.

In questi giorni, al di fuori, sopra il muro dell' arco che mette alla Cappella, si è posto allo scoperto un altro dipinto che pe' suoi caratteri mostra di appartenere a Giotto, e ci pare anzi sia il compimento dei soggetti dipinti entro la Cappella stessa. Rappresenta San Francesco quando riceve le Stimate, ch' è nella vita di lui il fatto più importante, come è la Crocifissione in quella di Nostro Signore. Sta sul davanti San Francesco, che mentre era in orazione vien ad un tratto (come lo prova il movimento pronto ed ardito, con cui si gira di fianco e solleva le braccia) colpito dall' apparizione di Cristo, che egli fissa arden-

temente, vivo e confitto in croce sotto le forme d'un Serafino alato; dal costato, dalle mani e dai piedi del quale partendo cinque raggi di luce vanno a ferire il costato, le mani ed i piedi di San Francesco, imprimendovi le Stimate. È una rappresentazione questa piena di forza drammatica. Il Santo ha il consueto suo carattere austero, e le solite forme severe, asciutte, magre e fra loro ben proporzionate. Nell' azione si mostra in tutto la forza e la violenza che fa nel ricevere le bramate ferite. Il piegare facile e semplice della veste rende bene ragione del movimento della sua figura. Da un lato vedesi la chiesuola o cella nel paese scosceso indicato dalla pia leggenda come quello dell' Alvernia, in cui ebbe luogo il prodigio. [1]

Cappella Tosinghi e Spinelli.

Nella Cappella dei Tosinghi e Spinelli nulla più resta degli antichi dipinti, ma invece vi si vedono ora quelli eseguiti nel 1837 dal pittore Martellini. Si scoperse qui pure al di fuori e sopra l' arco che mette alla Cappella un dipinto coll' Assunzione della Madonna. Essa è seduta a mani giunte, sopra le nuvole, chiusa in un tondo portato da quattro Angeli. Il dipinto è in gran parte rinnovato, ma dal poco che ancora è rimasto dell' originale, tra cui l' Angelo di sotto a sinistra di chi guarda, si può credere fosse opera di Giotto, e formasse il compimento dei soggetti delle storie della Madonna, che dovevano essere rappresentati nella Cappella, come ci lasciò scritto il Vasari. [2]

[1] Questa pittura ha perduto della sua freschezza e quindi della vivacità originale delle tinte. Il colore è sbiadito ed in parte corroso dal bianco della calce, di cui è stato coperto. I contorni e le forme sono alquanto indeboliti, ed inoltre quantunque qua e là ritoccato, pure ha meno sofferto degli altri affreschi della Cappella, perchè nel ripulirlo e nel restaurarlo si pose maggior cura, e si fece meno uso dei colori, e meglio saria stato che per nulla si fossero adoperati.

[2] Vasari, vol. I, pag. 312: « Nella quarta cappella che è de' Tosinghi e degli Spinelli dedicata all' Assunzione di Nostra Donna, Giotto di-

Quadro nella Cappella Baroncelli.

Oltre alle pitture già ricordate, vedesi nella Cappella dei Baroncelli una tavola dipinta da Giotto, per commissione noi crediamo di questa famiglia, come si ricava anco dal Vasari,[1] e come indica lo stemma gentilizio della famiglia medesima dipinto ai lati nella grossezza della base che sostiene il quadro. Il Vasari, oltre al dirci che la tavola portava il nome del suo autore, ci racconta che in essa eravi anche l'anno in cui fu dipinta. Il nome si legge ancora, ma l'anno manca, e questo potrebbe essere stato tolto o andato perduto, quando mutandosi al quadro la cornice se ne cambiò la forma; però è da notare che il Vasari nella prima edizione ricorda solamente « in lettere d'oro scritto il nome suo » (cioè di Giotto).[2] Il gruppo principale rappresenta Maria incoronata da Cristo, mentre le fanno corteo Santi e Sante, Martiri ed Angeli in atteggiamenti diversi. Giotto diede al Cristo il solito carattere tradizionale, e delineò la testa di forma oblunga, ma con dolci e regolari lineamenti. Anche la Vergine è svelta e leggiera della persona; essa inclinandosi alcun poco reverentemente e colle braccia raccolte al seno riceve

pinse la Natività, lo Sposalizio, l'Annunziazione, l'Adorazione de'Magi, e quando la Vergine porge Cristo piccol fanciullo a Simeone, che è cosa bellissima.

[1] Vasari, pag. 313. E qui aggiungiamo che essa può essere anche una di quelle tavole che, senza descriverci il soggetto, ricorda il Ghiberti come lavoro di Giotto in Santa Croce.

[2] Le cinque tavole, di cui si compone il quadro, furono messe entro nuova cornice, e giudicando dalla sagoma e dall'ornato deve essere stato fatto questo lavoro nel secolo decimoquinto. La cornice è di forma quadrangolare a ricco intaglio rilevato e dorato che stacca su fondo azzurro. Questo quadro posa sopra una base, ai fianchi della quale vedesi l'arma Baroncelli, quale sta anco sul sepolcro mortuario, e sulla cima nel mezzo del grande arco che mette alla Cappella. La base del quadro è sostenuta da due mensole confitte nella parete. Il nome di Giotto è scritto, ad intervalli, tra l'ornato, con lettere staccate in oro su fondo azzurro in piccolo esagono ciascuna, le quali lettere danno la seguente iscrizione: *OPVS Magistri Iocti.* Per essere tutte le tavole a sesto acuto e quella di mezzo più alta, nel fare il mutamento per ridurle tutte alla stessa altezza si tolse una piccola parte della punta della cuspide alla tavola di mezzo.

dal Figlio la corona. Di sotto, presso ai gradini del trono, stanno in ginocchio due Angeli per parte, con lo sguardo rivolto al Salvatore ed alla Madonna, tenendo ciascuno colle mani un vaso di fiori. La soave amorevolezza, di cui è improntato il movimento e l'espressione del Redentore, nonchè l'umiltà profonda trasfusa nel volto della Vergine, sono prova novella del valore del nostro Artista e dell'attitudine sua tanto a rappresentarci la mite e serena espressione d'un pensiero religioso, quanto la forza e vigoria d'un movimento appassionato e drammatico.[1] Anche il Coro celeste è trattato maestrevolmente; tanto è bella l'espressione e la verità, colla quale i cantori attendono al canto, i suonatori alla musica, mentre gli altri assistono con quella dignitosa e composta devozione che cresce verità e bellezza al complesso mirabile della scena; e si direbbe che i primi coi gesti e coi sembianti accompagnino come con la voce la musica, formando così con essa un perfetto accordo, senza che perciò quelle loro figure perdano un momento della dignità loro e del fervore di cui sembrano compresi. Austere e severe, ma ad un tempo piene di forza e di decoro sono le figure dei Patriarchi, degli Apostoli e degli altri Santi, Sante e Martiri che compiono il dipinto, conservando sempre ciascuno il tipo e carattere loro proprio. Belle, ed oltremodo elette, sono le forme delle Sante e delle Martiri, come è bella la foggia del loro vestire, ed eleganti e svariate le acconciature del capo. Queste figure, di piccola dimensione qui, hanno gli stessi caratteri e ricordano quelle che in grandezza naturale furono dipinte nella Cappella del Podestà. Anzi può dirsi che

[1] Guardando specialmente alla Vergine, pare a noi di veder in questo quadro quei caratteri che diremo forieri di quelli delle figure dell'Angelico; e ci sembra anzi che di qui l'Angelico abbia tratto l'ispirazione per le sue Madonne, che esso poi riprodusse con modi così semplici e con espressione sì dolce, quali erano conformi all'indole ed al suo carattere tutto monastico.

queste del quadro Baroncelli suppliscano alle mancanze e compiano le lacune che si riscontrano nelle altre; mostrando così quello che esse dovevano essere originalmente, cioè prima che le ingiurie del tempo e degli uomini le avessero cotanto danneggiate. Nella base su cui poggia il quadro, tra mezzo all' ornato vedesi in un esagono, nel centro, la mezza figura dell' *Ecce Homo*, col consueto carattere giottesco e con espressione addolorata, e, se vuolsi, non piacevole nel tipo: da un lato San Giovanni Battista e Sant' Agostino, e dall'altro un santo Eremita e San Francesco che mostra le Stimate, riconoscibili tutti per i loro caratteri peculiari. [1]

Continuando la nostra rassegna ricorderemo, benchè ora perduti, il Crocifisso dipinto in questa chiesa sopra il sepolcro di Carlo Marzuppini Aretino, nel quale oltre Maria e Giovanni era rappresentata la Maddalena abbracciante il tronco della croce; e dirimpetto a questa pittura l' Annunziazione dipinta sopra la sepoltura di Lionardo Aretino. [2] Ma oltre a queste pare che Giotto altre ne eseguisse in Santa Croce, e fra esse il ritratto di Dante suo amico, [3] il quale più tardi nella stessa chiesa venne ritratto di nuovo dal suo scolare Taddeo Gaddi. [4]

Quadretti della Sagrestia e Refettorio vecchio.

Ricorderemo le storie della vita di Cristo e di San Francesco in piccoli quadri negli armadi della Sagre-

[1] I fondi sono dorati. Questo quadro non è esente da parziali, ma leggieri ritocchi, che unitamente alla cattiva vernice furono causa che la tempera perdesse alquanto della sua chiarezza e trasparenza, come il colore di vivacità e di vigoria.

[2] Queste pitture più non si vedono, e sappiamo che l'Annunziata fino dal tempo del Vasari con poco giudizio di chi l'aveva ordinato, fu da' pittori moderni ricolorata. Vasari, vol. I, pag. 313.

[3] Giannozzo Manetti, come già si notò innanzi, parlando del ritratto di Dante, ce lo dice, e il Vasari lo ricorda pure nella *Vita di Michelangelo Buonarroti,* pag. 312, vol. XIII.

[4] Vasari, *Vita di Gaddo Gaddi,* vol. II, pag. 10.

stia,[1] e così nel Refettorio vecchio una grande Crocifissione, e quattro storie ai lati, dipinti sulla parete; cioè San Francesco che riceve le Stimate, due che riguardano i fatti della vita di San Lodovico, e l' ultimo la Maddalena ai piedi di Cristo seduto a mensa in casa del Fariseo. Sotto, quanto è larga la parete, dipinse il Cenacolo. Le storie nei quadretti che erano nella Sagrestia, della vita di Cristo e di San Francesco, sono composizioni, in cui si veggono applicate tutte le grandi massime di Giotto, ma l'esecuzione loro a noi pare sia dei suoi scolari. Il fresco nell' antico Refettorio, e specialmente la parte di sotto col Cenacolo, è uno fra i più importanti lavori di quel tempo; però, se bene si osservi, i caratteri delle figure, il modo come sono rese le forme, il piegare, il colorire, e la tecnica esecuzione ci mostrano un'arte quale è quella che tiene dietro a Giotto, ma ad essa è inferiore. E perciò noi ne terremo parola laddove si tratterà delle opere di Taddeo Gaddi (il più valente fra i discepoli di Giotto), e degli altri di quella scuola.

Accademia di Belle Arti.

La grande Madonna in tavola che una volta trovavasi nella chiesa dei Frati Umiliati d' Ognissanti, è ora ornamento dell' Accademia Fiorentina di Belle Arti, e vedesi collocata in vicinanza alla Madonna di Cimabue, della quale abbiamo parlato, e questo avvicinamento fa ognora più spiccare la trasformazione operata da Giotto nell' arte, benchè questo suo dipinto sia uno di quelli che più d' ogni altro sente del modo severo ed ar-

[1] Vasari, vol. I, pag. 313. Di questi quadretti ventidue passarono alla Galleria dell' Accademia delle Belle Arti a Firenze, e sono dodici colle storie della vita di Nostro Signore, e dieci colle storie di quella di San Francesco. Due altri si vedono ora nella Galleria a Berlino, sotto i numeri 1073 e 107, rappresentanti il primo la Discesa dello Spirito Santo, e l'altro la caduta del figliuolo di Casa Spini. Da ciò è chiarito che sonovi tredici soggetti colle storie di Cristo, ed undici con quelle di San Francesco. Che se questi rappresentanti le storie di San Francesco erano di numero uguale ai primi, ne mancherebbero due.

caico della primitiva pittura cristiana di quei tempi.[1] La Vergine siede maestosa sopra un grande e ricco seggiolone, e colle mani regge il Fanciullo seduto sulle di lei ginocchia. Questi ha sembiante grave e severo; colla destra alzata impartisce la benedizione, e nell'altra abbassata tiene un rotolo. Le proporzioni di queste figure, che formano il gruppo principale, sono maggiori di quelle dei Santi e degli Angeli che loro stanno ai lati presso le spalliere del seggiolone. Il primo degli Angeli, di profilo, alla destra della Madonna, con espressione affettuosa, mostra il desiderio di offrirle la corona che tiene nelle mani; l' altro a sinistra, bello pure di forme, tiene in mano un cofanetto, ed in atto

[1] Oltre ai Crocifissi da noi ricordati a pagine 480, 481 e 482 in San Marco e ad Ognissanti, il Vasari vuole che in quest'ultima chiesa Giotto abbia dipinto anche una cappella, ed oltre al Crocifisso altre quattro tavole. (Vedi vol. I, pag. 332.) Una di queste è quella di cui ora parliamo, e trovasi all'Accademia di Belle Arti; l'altra con la Morte della Madonna, già scomparsa ai tempi del Vasari, trovasi in Inghilterra, e ne parleremo più innanzi; delle altre ignoriamo la fine. Il Ghiberti, pag. XIX, ricorda siffatti lavori, e di più aggiunge che Giotto sopra la porta che mette al chiostro eseguì una mezza figura della Vergine col Fanciullo in braccio, il quale dipinto più non si vede. Tra le tavole che ricorda, ve n'è una indicata con queste parole: « una tavola grandissima con una Nostra Donna a sedere in una sedia con molti Angeli intorno, » che pare essere il quadro che vedesi all'Accademia di Belle Arti. Il Richa pure, vol. IV, pag. 259, riporta un ricordo del 1417, che dice come vedevasi una tavola di Giotto sopra la porta che mette al Coro; dalle quali parole non si può arguire con certezza se s'intendesse parlare del quadro posto all'Accademia Fiorentina. Il ricordo del Richa sembra però essere lo stesso che abbiamo avuto dalla gentilezza del chiarissimo Gaetano Milanesi, tanto benemerito della storia dell' arti belle, ed è questo: « Anno 1417, die 21 mar-
» tii. Frater Antonius procurator domini fratris Bindi Philippi Prepositi
» et aliorum fratrum Omnium Sanctorum de Florentia concedit Francisco
» Ser Benozii pro se et filiis et descendentibus masculis ex linea mascu-
» lina altare positum in eorum ecclesia D. Marie Virginis, *cum tabula*
» *nobili picta per olim famosum pictorem* MAGISTRUM GIOTTUM, posi-
» tum iuxta portam introitus Chori a latere dextro intrando in ecclesia
» a via, et eundo ad Chorum. » (Spogli delle carte di Casa Rosselli che si trovano nello Zibaldone Manni e Baldinucci fra i Mss. della Magliabechiana, a c. 374, ec., del Cod. 110 del Palch°. II.)

dignitoso guardandola, attende quieto e tranquillo il momento di porgere l' offerta dell' incenso o d' altro profumo che sia. Sul davanti presso ai gradini del trono con lo sguardo rivolto verso il Fanciullo e la Vergine sta inginocchiato un altro Angelo per parte, tenendo ciascuno nella mano destra un vaso con fiori. Belli pure e svariati sono i caratteri dei Santi e delle Sante, e anco questi si raccomandano per l' elegante e ben proporzionata loro figura, come pei movimenti e la semplicità del loro vestire; ed in generale osserviamo che i caratteri di queste figure ci ricordano quelli che vedonsi negli affreschi della Cappella Scrovegni in Padova. Anche in questo quadro abbiamo da deplorare che il colore, dove più dove meno, sia stato in parte messo allo scoperto da una mal' intesa pulitura, e poscia forse restaurato.[1] La parte meglio conservata è il gruppo centrale.[2] Il dipinto, sopra fondo dorato, è chiuso entro ad una cornice di forma molto semplice ed acuminata, tinta in azzurro e dorata tutto all' intorno.

Chiesa del Carmine.

Il Vasari, mentre ne tace affatto nella prima edizione (come ne tace il Ghiberti), nella seconda fa dipingere da Giotto i fatti della vita di San Giovanni Battista in una cappella della chiesa del Carmine in Firenze, la quale cappella venne pure distrutta dall'incendio del 1771. Di queste pitture Tommaso Patch ha date incise sei storie, e in grande cinque teste.[3] Alcuni frammenti, di poco più che

[1] Nelle carni si osserva il maggior danno, e qua e là nelle vesti; ed alcuni contorni sono stati ripresi. E perchè tale lavoro si eseguì con colore ad olio, quelle parti sono annerite.

[2] Vedonsi però due spaccature della tavola: l' una che dall' alto al lato destro della Madonna scende fino al sottoposto gradino; la seconda che incominciando dall' attaccatura del braccio colla spalla taglia irregolarmente per mezzo tutta la figura ed il braccio del Fanciullo, e di nuovo la mano della Madonna.

[3] Thomas Patch, *Selections from the works of Masaccio, Fra Bartolommeo e Giotto*, in fol., parte III. Florence, 1770-1772.

mezze figure, furono salvati dalla totale distruzione; parte d'essi divennero proprietà dello stesso Patch e passarono in Inghilterra, ed ora vedonsi nella Galleria di Liverpool ed in quella Nazionale di Londra, ed altri cinque pezzi sono nella Cappella Ammanati del Camposanto pisano. Il frammento posseduto dalla Galleria Nazionale di Londra[1] presenta due Apostoli, ed è quello che più di tutti sente della maniera giottesca, cioè dei seguaci della scuola di Giotto.

Galleria Nazionale di Londra.

I due che possiede la Galleria di Liverpool rappresentano, l'uno un gruppo di donne con un bambino, e faceva parte del quadro laddove portano a Zaccaria il figliuolo appena nato, perchè gli abbia a metter il nome; l'altro la figlia di Erodiade nell' atto di ricevere la testa del Battista. Il cattivo stato di loro conservazione (essendo divenute scure le tinte ed anneriti i contorni) vieta che se ne possa dare un esatto giudizio; però hanno nel tutto (benchè in tale stato ridotte) il carattere delle opere degli scolari e seguaci di Giotto. Fra i cinque pezzi del Camposanto di Pisa il migliore è quello dei due Angeli in profilo che tengono sulle braccia le vesti, e che evidentemente apparteneva al quadro del Battesimo di Nostro Signore. Essi sono inferiori in tutto a quelli di Giotto, e mostrano una maniera che ricorda quella di Taddeo Gaddi, suo scolare e di Agnolo, figlio di Taddeo; lo stesso dicasi del busto della Santa Elisabetta che faceva parte del quadro, in cui era dipinto l'incontro di essa colla Madonna; non che del busto d'un giovane Apostolo in attitudine mesta, che forse faceva parte del dipinto del

Galleria di Liverpool.

Camposanto di Pisa.

[1] Sta sotto il numero 276: sono mezze figure della grandezza poco meno del naturale, e formavano parte del quadro che rappresentava il seppellimento di San Giovanni. Questo frammento fu portato in Inghilterra dal signor Townly, poi passò nella Raccolta Greville, poscia nelle mani del poeta Rogers, e nel 1856 fu acquistato dalla Galleria Nazionale.

seppellimento di San Giovanni. L' altro frammento della parte superiore della figura d' un giovane che suona l'arpa, si conosce avere appartenuto al dipinto della danza di Salome. Questa figura ha pregio ben minore di quella che nello stesso soggetto abbiamo veduta dipinta da Giotto a Santa Croce nella Cappella Peruzzi. La differenza fra la bellezza delle due figure può costituire appunto la distinzione fra la maniera di Giotto e quella dei suoi seguaci. Il più scadente di questi frammenti è la mezza figura del Battista, che formava parte del fresco del Battesimo di Cristo. Questi pure in maggiore o minor proporzione hanno sofferto sì pel restauro, come per le cattive vernici ad olio. I contorni ed il colore sono divenuti scuri e pesanti; la diversità che passa tra l' uno e l' altro di questi frammenti dipende in gran parte dal loro maggiore o minor stato di conservazione, mentre nel complesso mostrano tutti i caratteri e quella fisonomia d' arte che son proprii alla seconda fase dell' epoca giottesca, la quale incomincia appunto con Taddeo Gaddi scolare di Giotto, e continua cogli altri seguaci di quella maniera sino alla fine di quel secolo decimoquarto ed anche al principio del seguente, come a suo luogo avremo occasione di constatare. [1]

Succede di Giotto, come di tutti i capiscuola che

[1] Il Cinelli nelle sue *Bellezze della città di Firenze,* 1677, dice che, oltre alla vita di San Giovanni Battista della Cappella Manetti, Giotto dipinse anche la tavola, e che mentre la dipingeva vi assisteva Sant'Andrea Corsini, che faceva parte della famiglia del convento. Il padre Santi Mattei nel suo *Ragionamento intorno all'antica chiesa del Carmine* pubblicato dopo stampato questo libro (Firenze, anno 1869), a pag. 12, riporta che detta Cappella Manetti, secondo il Migliore, sarebbe stata dipinta da Taddeo Gaddi, ed inoltre osserva che nel 1336, tempo della morte di Giotto, forse il Corsini era ancora in Francia agli studii, o reduce di poco. E questo ci pare un altro argomento per credere che la Cappella venisse dipinta dopo la morte di Giotto, come lo dimostrano i caratteri che si riscontrano nei resti delle pitture che abbiamo ricordate.

lo hanno seguìto, a' quali sono stati attribuiti tanti lavori, che per quanto avessero vita lunga e singolare operosità non avrebbero potuti condurre a termine. Noi crediamo dunque che col tempo siano state attribuite a Giotto, oltre alle opere da lui veramente pensate e condotte a termine, non solo quelle altre, l' esecuzione delle quali egli stesso interamente, od anche in parte, affidò ai suoi scolari, ma ancora talune di carattere bensì giottesco, ma che sono lavoro dei seguaci di quella maniera. Così, se bene consideriamo quello che dice il Vasari, sembra ch' esso pure scrivendo le biografie dei pittori abbia tenuto questo metodo; cioè, abbia date a Giotto, oltre che le opere imaginate ed eseguite da lui, anche quelle che mostrano applicate fino ad un certo grado le sue grandi massime e precetti, le quali, per così dire, conservano i caratteri generali, la fisonomia e l' impronta della maniera di Giotto; ma se poi bene le si esaminano, esse si mostrano nella tecnica esecuzione inferiori a quelle dal maestro eseguite. Nè con ciò intendiamo di muovere biasimo al Vasari; e perchè spesso dovette mancare di notizie sicure, e perchè infine considerando come nella parte essenziale la maniera del maestro, quantunque più o meno abilmente adoperata, pur in qualche cosa vi entrasse, non è a far meraviglia se a lui ha creduto di attribuirle, dando loro per così dire la paternità. E ciò riesce tanto più verosimile, in quanto che noi vediamo che lo stesso sistema ha seguìto il Vasari anche con altri, come ad esempio con Taddeo Gaddi scolare di Giotto, al quale ha attribuite, dopo la morte del maestro, divenuto esso a sua volta il capo di quella scuola, parecchie opere fatte invece dagli scolari di Taddeo; e così può dirsi di seguìto che egli tenesse questo sistema cogli altri pittori che l' un all' altro succedeva, e si sostituiva nel posto del maestro.

Notizie sulla famiglia di Giotto e aneddoti riguardanti il Pittore.

Quantunque non sia questo il luogo più acconcio, pure noi crediamo di ricordare alcune cose che alla famiglia ed al carattere di Giotto si riferiscono. Abbiamo veduto dal testamento di Rinuccio come Giotto fosse del Popolo di Santa Maria Novella, e figlio di Bondone, e questo ci è pur confermato per altri documenti riportati dal Baldinucci. [1] Così si dice che la moglie di Giotto fu Ciuta di Lapo di Pela, del Popolo di Santa Reparata di Firenze, e che il nome del nostro Pittore è quello di Angelo, non essendo Giotto che l'abbreviatura di Angiolotto diminutivo di Angiolo. Da questo matrimonio nacquero otto figli: Francesco pittore, descritto nella Compagnia dei Pittori di Firenze l'anno 1351, e di cui parla anco il Vasari; Caterina, maritata al pittore Ricco di Lapo, del Popolo di San Michele Visdomini; Lucia, maritata a Piero di maestro Franco, del Borgo a San Lorenzo di Mugello; Chiara, promessa a Zuccherino di Coppino di Guiduccio da Pilerciano; Bice pinzochera, Donato, Francesco che fu sacerdote, e Niccola. [2] Sembra che la modesta fortuna ereditata dal padre Bondone fosse cresciuta per opera di Giotto, e questo è facilmente spiegabile per la grande operosità dimostrata e i molti lavori da esso eseguiti, e sarebbe anco prova della sua condotta regolare e dell'amore al risparmio ed alla famiglia. Sappiamo poi, sulla fede di Benvenuto da Imola, come Giotto allorquando trovavasi in Padova nell' anno 1306 a dipingere per gli Scrovegni, essendo visitato da Dante in quella Cappella, conducesse l'amico in propria casa; e che all'osservazione mossa dall'Alighieri perchè avesse sì brutti figliuoli, mentre sapeva dipingere sì perfette figure, Giotto rispondesse col noto scherzo dei *Saturnali di Macrobio.* Il che

[1] Baldinucci, op. cit., vol. IV, pag. 170.

[2] Anco per tutte queste notizie vedi Baldinucci, vol. IV, pag. 163-166, e l'albero dell'Agnazione e Cognazione di Giotto Bondone e seguito.

proverebbe, se non la coltura, certo l'umore festevole di lui. E che egli come l'ingegno grandissimo, così avesse l'umore pronto e faceto lo proverebbero ancora, posto che fossero veri, gli aneddoti a lui da Boccaccio attribuiti e da Franco Sacchetti[1] intorno all'arguta risposta data a Messer Forese da Rabatta, brutto della persona assai, ma pieno di presunzione, allora che sorpresi dalla pioggia cavalcavano in Mugello coperti da ferraiuoli avuti a prestanza e che li rendevano irriconoscibili; e dello scherzo con cui castigò la boria d'un uomo di poco conto, cui dipinse un'intera armatura di cavaliere invece dell'arme di famiglia da quello commessagli. Che se noi non crediamo col Sacchetti aver ciò fatto Giotto per orgoglio smodato, è pur vero che noi siamo convinti avesse egli la coscienza del proprio valore, non però scompagnata dalla cortesia d'animo e da quella benintesa modestia, che spesso è appunto retaggio de' grandi. Ch'ei fosse modesto ce lo dice il Boccaccio, e si potrebbe anco crederlo dal non trovare alcuna delle sue grandi opere col proprio nome.[2] D'una novella però raccontata dal Sacchetti[3] non possiamo tralasciar di parlare, poichè da essa si trasse argomento per dare giudizio troppo arrischiato e fallace, a parer nostro, intorno a Giotto. Dice adunque il

[1] Boccaccio, *Decamerone*, giornata 6, novella V. — Sacchetti, novella LXIII.

[2] Nessuno dei grandi lavori, come sono le cappelle da Giotto dipinte, portano il suo nome, nè alcuno degli scrittori ricorda di averlo veduto. Tra i pochi quadri però a noi rimasti, tre ne abbiamo col nome di Giotto, insieme col titolo di *maestro*, ed un quarto col solo nome di Giotto. Quest'ultimo quadro vedesi ora nel Louvre in Francia. Quelli altri col nome e coll'aggiunta di *maestro* sono: uno nella Cappella Baroncelli, di cui si parlò, a Santa Croce; l'altro a Brera a Milano, ed il terzo presso la principessa Orloff. È difficile poi dire se queste segnature siano fatte dalla mano di Giotto, o piuttosto dai suoi scolari, od anche fatte porre dai committenti dei quadri per ricordare che sono opere lavorate da quel grande Maestro fiorentino.

[3] Novella LXXV.

Sacchetti: « Chi è uso a Firenze, sa che ogni prima domenica di mese si va a San Gallo, e uomini e donne in compagnia; e vanno là su a diletto più che a perdonanza. Mossesi Giotto una di queste domeniche con sua brigata per andare.... e poi tornando da San Marco e da' Servi, guardando com' è di usanza le dipinture, e veggendo una storia di Nostra Donna e Josefo ivi da lato, disse uno di costoro a Giotto: — Deh dimmi, Giotto, perchè è dipinto Joseph così sempre malinconoso? — e Giotto rispose: — Non ha egli ragione, che vede pregna la moglie, e non sa di cui? — Tutti si volsono l' uno all' altro, affermando, non che Giotto fosse gran maestro di dipingere, ma essere ancora maestro delle sette arti liberali. » Questa facile e troppo libera risposta, che poteva per altro convenire ai tempi, alla brigata e al momento, in cui essa faceva ritorno da un' allegra refezione, provocò da parte d' un illustre ricercatore di cose nostre, il barone di Rumohr, [1] un giudizio poco esatto, a parer nostro, sul conto di Giotto. Prima di tutto noi non abbiamo la sicurezza della verità di quanto racconta il Sacchetti, e l'avessimo anche, non ci pare che possa dedursene *come Giotto unisse a molta leggerezza uno spirito freddo e troppo lontano da quello che avrebbe dovuto avere un uomo come lui facile ad abbracciare con entusiasmo e senza riserva la sua parte nelle superstizioni del tempo.* A noi pare pur necessaria una distinzione fra l'uomo e l' artista, nè è da tenere che Giotto credesse senza disamina alla vita santa e casta dei Frati. Egli pure deve aver avuto occasione d' osservare le loro debolezze, e come rilassati fossero i costumi del Clero regolare e secolare, e poteva con ragione dire su questo argomento il suo motto come gli altri. Ma come artista, le sue opere

[1] Rumohr, op. cit., vol. II, pag. 55.

ci mostrano che esso aveva il sentimento della grandezza dei soggetti cristiani che prese a trattare, unito ad una grande conoscenza e studio della natura, senza di che non avrebbe mai potuto dare al suo paese le opere sublimi, che sono ad un tempo gli argomenti, coi quali è permesso a noi di giudicare del genio di lui. Da ciò adunque ne viene che per noi la contraddizione non regge, quando pensiamo all'artista novatore, tutto compreso a renderci la verità di quanto imprendeva a trattare.

Palazzo di Parte Guelfa.

Riprendendo il nostro cammino, abbiamo altre opere, delle quali parla il Vasari come eseguite da Giotto prima del suo viaggio a Napoli. Il Vasari, dopo aver discorso delle pitture del Carmine, dice che nel Palazzo della Parte Guelfa di Firenze[1] dipinse di sua mano una storia della Fede Cristiana a fresco, nella quale è ritratto papa Clemente IV che creò quel magistrato, dandogli il suo stemma che egli ha tenuto e conserva ancora.[2] Il Vasari dopo aver fatto andare Giotto a Ravenna col mezzo di Dante, come sopra si disse, lo fa da Ravenna passare ad Urbino, lavorandovi alcune cose. Fino al giorno d'oggi però nessun'altra testimonianza è venuta a confermarcelo, come nessuna opera di Giotto vedesi in Urbino.[3] Da Urbino lo fa andar nuovamente ad Arezzo, ove per compiacere a Pietro Saccone fece a fresco in un pilastro della Cappella maggiore del Vescovado un San Martino, che, tagliatosi il mantello nel mezzo, ne dà una parte a un

Giotto a Ravenna, Urbino e Arezzo.

[1] Vasari, vol. I, pag. 314. Nel Palazzo di Parte Guelfa (oggi ripartito fra il Monte comune e l'Uffizio della Comunità) questa storia più non si vede. Vedi nota 3 in Vasari.

[2] Ma Clemente IV regnò dal 1264 al 1271, e se Giotto ha fatto il dipinto doveva aver tolto il ritratto di Clemente non dal vero, ma da altro più antico, quando addirittura non l'abbia immaginato. Il Villani (ricordato nel Vasari in nota 4, vol. I, pag. 314) dice invece che Clemente non creò, ma decorò quel magistrato.

[3] Vasari, vol. I, pag. 324.

povero che gli sta innanzi quasi tutto ignudo; pittura che ora non vedesi più. Ricorda inoltre un Crocifisso grande su legno dipinto a tempera nella Badia di Santa Fiora. Presentemente vedesi in codesta chiesa un grande Crocifisso dipinto in tavola, posto sopra la porta della parete laterale della crociera a dritta di chi entra in chiesa, il quale si mostra come opera di Giotto; questa però non è pittura della Scuola Fiorentina, ma bensì della Senese, e la maniera quella del pittore Segna, tra le opere del quale a suo luogo la ricorderemo.[1]

Giotto a Firenze.

Da Arezzo lo fa ritornare a Firenze a dipingere nel monastero delle Donne di Faenza alcune pitture a fresco ed a tempera, le quali fino dal tempo del Vasari non più esistevano per esser rovinato quel monasterò; e continua dicendo, che essendo morto l' anno 1322 Dante con molto dispiacere di Giotto, questi andò à Lucca,[2] dove a richiesta di Castruccio, signore di quella città, fece una tavola per la chiesa di San Martino con Cristo in aria, e quattro Santi, Pietro, Regolo, Martino e Paolino patroni della città, i quali mostrano di raccomandare un Papa ed un Imperatore, che secondo molti sarebbero Federico il Bavaro e Niccola V antipapa. Racconta inoltre come alcuni credano che Giotto disegnasse a San Frediano di Lucca, il castello e la fortezza della Giunta.[3] Il Vasari sotto quest'anno 1322 narra fatti che dovrebbero, stando alla esposizione di lui, aver avuto luogo sei anni dopo; mentre Lodovico e non Federico il Bavaro fu a Roma

Giotto a Lucca.

[1] Vasari, vol. I, pag. 324. È però da notarsi che nella prima edizione il Vasari fa andare Giotto ad Arezzo una sola volta, nè in quella ricorda questi dipinti.

[2] Vasari, vol. I, pag. 324. Ma non ricorda questo viaggio nella prima edizione.

[3] Una nota al Vasari, vol. I, pag. 325, dice: « propriamente fu chiamato l' Augusta, e corrottamente la Costa o Agosta, e fu fondata da Castruccio nel giugno del 1322. »

coronato nel 17 gennaio 1328, per mano del Vescovo di Venezia contro il volere di Giovanni XXII, al quale l'Imperatore oppose Niccolò V. Noi crediamo che in tale anno Giotto fosse a Firenze, ma poteva aver fatto il quadro senza andare a Lucca, e poi averlo colà spedito da Firenze. Ad ogni modo la pittura, di cui si parla, non si sa qual fine abbia avuto.[1] Noi vediamo dunque con quanto riserbo, se del tutto non vogliansi negare, debbano essere accolte queste notizie che ci dà il Vasari.

[1] Il Rosini nella sua *Storia della Pittura italiana*, vol. II, pag. 64, lo ricorda nel Liceo di Lucca; ma colà realmente nulla vedesi di Giotto, e le ultime ricerche fatte di nuovo in questi giorni non diedero se non che una risposta negativa.

CAPITOLO QUATTORDICESIMO.

GIOTTO E LA SCUOLA NAPOLETANA.

Nell' anno 1328 venne a Giotto commesso di dipingere nel Palazzo Vecchio Carlo di Calabria in atteggiamento devoto ai piedi della Vergine.[1] Questo Principe, figlio di re Roberto di Napoli, era stato eletto sul principio del 1326 a Reggente di Firenze. Lasciando l' uffizio, l' anno seguente, sembra che egli richiamasse l' attenzione del padre su Giotto; talchè Roberto ai 20 gennaio del 1330 lo invitava a Napoli[2] per decorarvi alcuni dei molti edifizii che allora abbellivano la città. La gita di Giotto a Napoli è ricordata dal Ghiberti e dal Vasari,[3] e di più abbiamo un documento, il quale ci dice che nel 1332-1333 Giotto trovavasi in quella città.[4] Secondo

[1] Vasari, vol. III, pag. 274, nella *Vita di Michelozzo Michelozzi.*

[2] Nel *principale* il tenore del documento suona: « Sane attendentes, quod Magister Ioctus de Florentia pictor, familiaris et fidelis noster, fulcitur providis actibus et exercitatur servitiis fructuosis, ipsum in familiarem nostrum recipimus et de nostro hospicio retinemus, volentes, ut illis honoribus et privilegiis potiatur et gaudeat, quibus familiares alii potiuntur, recepto provide solito iuramento. In cuius rei testimonium, etc. Datum Neapoli, anno Domini MCCCXXX, die XXI januarii XIII, Ind. regnorum nostrorum XXI. » Vedi Enrico Guglielmo Schulz, vol. IV, pag. 163.

[3] Ghiberti, *Commentario,* pag. XVIII, e Vasari, vol. I, pag. 325.

[4] Il sig. dottor Matteo Camera di Amalfi, i cui *Annali di Napoli* appartengono alle opere più ricche e copiose che produsse a' giorni no-

gli storici napoletani Giotto arrivando a Napoli avrebbe trovato l'arte assai in fiore. Molti veramente possono essere stati gli artefici che allora lavoravano in quel Regno, ma se avesse a giudicarsi da quanto vedesi oggigiorno nel paese, essi non dovevano essere di gran valore. E qui dee notarsi che questi scrittori non fecero parola di Montano d'Arezzo, il quale nel 1305 aveva dipinto, come a suo luogo si narrò, nel Castel Nuovo, e nel 1306 in quello dell'Ovo, e che era nelle grazie di Filippo di Taranto, e famigliare poscia del re Roberto; nemmeno parlarono di Pietro Cavallini Romano, che pure abbiamo veduto a Napoli nel 1308, ed anch'esso al servizio del re Roberto. Il De Dominici nelle sue *Vite de' pittori napoletani,* ec.,[1] vanta i pregi di Filippo Tesauro, di Tommaso degli Stefani, di Simone Napoletano, di Francesco di Simone, e di altri parecchi. Tommaso degli Stefani è dato per coetaneo di Cimabue, nè il De Dominici si perita di farlo a lui superiore nell'arte. Vissuto fra il 1230 ed il 1310, vuolsi abbia condotto i freschi che adornano la Cappella Minutolo del Duomo di Napoli. Questi freschi rappresentano le leggende degli Apostoli, i fatti principali cioè della vita di Cristo, la crocifissione di San Pietro, la sua liberazione dal carcere, la decollazione di San Giovanni Battista, e la morte del protomartire Stefano. Nella parte inferiore sono effigiati i personaggi più illustri della famiglia Minutolo posti ginocchioni in atto di pregare, l'uno dopo

Tommaso degli Stefani.

Duomo di Napoli. Cappella Minutolo.

stri l'Italia, trasse la notizia da un centone di estratti dall'Archivio siciliano, compilato nel secolo decimosettimo prima che andassero dispersi e perduti gli originali. Il documento è a pagine 970, ed a pagine 93 da tergo de' documenti si nota la data 1332-33. Vi si legge dunque: *Ioannes de Putheolo letigat cum notario Amico et Magistro Iotto pictore de Florentia.*

[1] Bernardino De Dominici, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani.* Napoli, 1742, in-4°.

l'altro, incominciando da Landolfo che morì nel 1240. Questi dipinti vennero in diversi tempi restaurati di modo che ora possono dirsi quasi rifatti, e tanto sono da quel che erano mutati da non parere affatto lavori del secolo decimoterzo. Di Filippo Tesauro, il quale si dice vissuto intorno al 1270, si dà come opera un quadro che ora vedesi nel Museo di Napoli e rappresenta la Madonna col Bambino Gesù, Sant' Andrea e San Giovanni, e più sotto San Girolamo, San Pietro martire e San Niccolò inginocchiati, e nella lunetta il martirio di quest' ultimo Santo. Quantunque assai alterato dai ritocchi e dalle cattive vernici, vi si riconosce la maniera del secolo decimoquinto e non quella del secolo decimoterzo.[1] Più a questo tempo però si avvicina, giudicandone dal dipinto, la pittura della lunetta esterna sopra la porta che dal chiostro mette alla chiesa di San Lorenzo Maggiore, e rappresenta la mezza figura della Madonna col Putto in braccio, il quale si tiene con una mano ad uno dei diti della Madre, mentre nell'altra ha un fiore. Di sotto, alla destra, sta una mezza figuretta, vestita di rosso, probabilmente il committente, che prega a mani giunte; dall'altro lato lo stemma gentilizio di lui. Il fondo e le aureole sono dorati e lavorati a fini ricami. Le figure sono lunghe e magre, hanno i soliti tipi e le solite forme convenzionali, ma pure non mancano nei loro movimenti, sempre in relazione a quel tempo, d'un certo fare aggraziato. I contorni sono diligenti, e da quanto rimane del colorito si riconosce che era fuso e chiaro nelle tinte. In Santa Restituta abbiamo un mosaico della prima parte del secolo decimoquarto, i cui caratteri sono italiani, quantunque nella foggia del vestire del Bambino e della Madre, come nella grave e pesante corona che

Filippo Tesauro.

Quadro nella Galleria del Museo Reale.

San Lorenzo Maggiore.

Santa Restituta.

[1] Questa tavola è nella sala della Scuola napoletana sotto il numero 12.

ha sul capo e nel modo ond' è composto questo gruppo, predomini la maniera bizantina. La Madonna seduta in ricco seggio tiene sulle sue ginocchia il Putto, il quale colla destra benedice, e coll' altra mano sostiene, aiutato dalla Madre, la pesante e lunga asta della croce. Nell' alto vedesi la colomba. Alla destra ritto in piedi e rivolto alla Madonna San Gennaro, vestito pontificalmente col libro in una mano ed il pastorale nell' altra. Alla sinistra Santa Restituta in abito da monaca, egualmente rivolta verso la Madonna, tenendo essa pure nella mano destra un libro aperto e nell' altra la croce. L' artefice del mosaico è certo Lello, il quale ha lavorato nel 1322.[1] Il De Dominici fa tal lavoro d' un Tesauro che visse ai giorni di Costantino imperatore.

Simone Napoletano.

Dagli scrittori locali è molto celebrato Simone Napoletano, l' attività del quale sarebbe stata veramente prodigiosa, se tutti di lui fossero i dipinti che gli si attribuiscono; ma fino ad ora nessun documento si è scoperto intorno a questo pittore. Oltre di ciò noi vedremo come i quadri a lui attribuiti mostrino, confrontati tra loro, caratteri ben differenti, ed appartengano ad epoca diversa, ed anco taluni a diversa scuola. Per primo noi abbiamo nel già Refettorio del convento di Santa Chiara un grande affresco che copre una intera parete; esso rappresenta, nel mezzo, Nostro Signore seduto in trono:

Refettorio di Santa Chiara.

[1] L' iscrizione, tutta a mosaico, finisce con le seguenti parole:

Annis datur clerus instar (sic) *Parthenopensis*
Mille trecentenis undenis bisque re (......) *sis.*

L' ultima parola è per metà rifatta col colore sullo stucco posto per turare un buco che si vede essere stato fatto in quel luogo. È molto probabile fosse scritto *remensis* o *recensis* e non *retensis*, come si vorrebbe leggere dalle poche tracce del colore rimasto. Il nome dell' artefice è scritto da un lato così: *Hoc opus fec* (*it Lellu* (*s*) *p. m.* — La *Guida di Napoli e sue vicinanze* dell' anno 1845, Napoli, a pag. 254, dice che nel 1322 il Clero napoletano fe' rifare questa imagine, aggiungendovi ai lati San Gennaro e Santa Restituta.

tiene colla sinistra un libro aperto,[1] e benedice coll'altra alla sua destra stanno ritti in piedi la Madonna, San Lodovico e Santa Chiara, e dall'altra parte San Giovanni, San Francesco e Sant'Antonio, tutti rivolti verso il Salvatore. La Madonna presenta a Cristo il re Roberto ed il figlio di lui Carlo, entrambi inginocchiati a mani giunte in atto di pregare. San Giovanni evangelista presenta Luigi d' Anjou e Sancia moglie di Roberto, vestiti dei loro abiti reali e colla corona in capo. I caratteri del dipinto sono quelli che si riscontrano nei lavori dei seguaci di Giotto, nè il pittore può contarsi fra i migliori di quella maniera. Pure questo affresco è stato attribuito anche dallo Schulz a Giotto; altri invece lo vogliono di Simone Napoletano.[2] Le figure sono gravi e pesanti, il disegno non rende a sufficienza ragione delle forme, le estremità e le giunture specialmente si distinguono per difetti non piccoli. I tipi come i caratteri sono alquanto grossolani e volgari, le pieghe sono nella forma difettose. Il colore manca di forza e vigoria, i toni locali piuttosto monotoni ed interi di tinta, e non è sufficientemente indicata la massa della luce e delle ombre.[3] Sembra che il medesimo pittore, od altro della stessa maniera, eseguisse nella chiesa di Santa Chiara anco quelle figure che sono dipinte attorno al sepolcro del re Roberto morto nel 1343.[4] Ai lati della statua del Re

Santa Chiara.

[1] Colle solite parole: *Ego sum Alpha et Omega*, etc.

[2] *Guida di Napoli e sue vicinanze*, vol. I, pag. 367.

[3] Parte del fondo, fra cui il colore del pavimento, è ridipinto; così quelli delle vesti sono in parte ripassati, e qualche parziale ritocco vedesi anche nelle carni.

[4] Il sepolcro che il De Dominici fa erroneamente di Masuccio II, fu allogato da Giovanna I nel 1343 ai fratelli Baccio e Giovanni da Firenze. Vedi documenti originali nell'Archivio generale di Napoli, lett. *F*, fol. 8, sotto il 24 febbraio 1343, e Luigi Catalani, *Le chiese di Napoli*, vol. II, pag. 92. Lo Schulz poi, vol. IV, pag. 153, fa menzione di un Bartolomeo

vedonsi due gruppi di personaggi della sua Corte,[1] e la figura di San Lodovico re, e quella di San Lodovico frate francescano, e sopra una gloria con Angeli. Se queste fossero pitture di Simone, lo si giudicherebbe artista della prima metà del secolo decimoquarto, e, come si notò, uno dei seguaci della maniera giottesca. Ma vuolsi che egli abbia anche dipinto a San Lorenzo Maggiore la tavola che rappresenta Sant' Antonio da Padova, attorniato dagli Angeli, dipinto su fondo dorato. A provare che questo lavoro è d'un secolo dopo, oltre la maniera e la tecnica esecuzione, abbiamo anche l'iscrizione che leggesi sul dipinto stesso.[2] Di questa tavola avremo occasione di parlare, laddove tratteremo dei pittori napoletani del secolo decimoquinto. Allo stesso Simone Napoletano si attribuisce la tavola esistente nella chiesa medesima, e che rappresenta San Luigi da Tolosa in atto di cingere del real diadema il fratello Roberto. La predella contiene cinque storie della vita del Santo, dipinte sotto finte arcate, fra le quali vedesi lo stemma reale della Casa, e la segnatura seguente: *Simon de Senis me pinsit* (sic). Ognuno può vedere chiaramente che noi qui abbiamo a fare non già col preteso Simone Napoletano, ma con Simone da Siena, amico del Petrarca, una delle glorie pittoriche della scuola senese. Anche di questo quadro discorreremo, allorquando verrà la volta di trattare dei pittori della scuola senese. Questo però non è il solo quadro che mostri caratteri diversi, e che gli storici napoletani attribuirono al loro Simone. Vogliono di lui un trittico che vedesi in Duomo nella Cappella Minutolo. Giudicando

San Lorenzo Maggiore.

Duomo. Cappella Minutolo.

da Aquila, il quale nel marzo 1328 riceveva 20 oncie d'oro per le pitture eseguite in una cappella della chiesa di Santa Chiara in Napoli.

[1] Pittura molto male andata, e nella quale mancano molte teste.

[2] L'iscrizione, in parte nascosta dall'altare di pietra, dice: *A. D. M. CCCC. XXXVIII. die. XXIII. Iunii.*

dal dipinto si direbbe essere di Andrea Vanni, pittore senese del secolo decimoquarto, tanto assomiglia alle opere di quell' artista. Nel mezzo è figurata la Trinità: sotto allo Spirito Santo in forma di colomba sta il Padre Eterno che tiene Cristo Crocifisso; la Maddalena abbraccia la croce, ed ai lati sono la Madonna e San Giovanni. Negli sportelli, San Gennaro ed il Precursore Giovanni, San Pellegrino ed una Santa, e a tergo lo stemma del cardinale Minutolo. [1]

San Domenico Maggiore.

A San Domenico Maggiore, sopra il sepolcro di Giovanna d'Aquino contessa di Mileto, morta nel 1345, in una tavola si vede di grandezza quasi naturale, dipinta in campo d'oro e seduta sopra un cuscino, tutta raggiante e circondata da Angeli, la Madonna che porge il petto al Bambino. Leggesi scritto: *Mater omnium.* Sul davanti havvi lo stemma gentilizio della famiglia della defunta, e da un lato un vaso con fiori. La maniera, con la quale è stato condotto questo dipinto, sta in mezzo fra la senese e quella della scuola umbra, come riscontrasi nelle opere dei pittori di Fabriano; essa specialmente ricorda i dipinti di Francescuccio Ghissi, il quale se va distinto per un certo carattere di gentilezza dato alle figure, e per una certa grazia nel raggrupparle e muoverle, non è scevro di una tal quale affettazione e di quella povertà di forme che costituiscono i caratteri particolari ed i difetti dei pittori di quei paesi. E qui torna acconcio di notare come la *Guida di Napoli e sue vicinanze* (vol. I, pag. 302) assicuri da parte sua essere stata questa la prima opera pubblicamente esposta da maestro

[1] « Altarino portatile, che da l'una e l'altra parte chiudesi, indivisibil compagno del cardinal Enrico Minutolo. Morendo nel 1412 lo donò alla chiesa. » Così è ricordato questo quadro nel *Discorso intorno alla Cappella dei signori Minutolo,* di Benedetto Sersale. Napoli, 1778, Stamperia Raimondina.

Cappella Villani.

Simone Napoletano. Un altro dipinto in questa chiesa, nella Cappella della famiglia Villani, viene attribuito allo stesso pittore. Rappresenta la Madonna che dà il latte al Bambino, la quale si conosce sotto la denominazione di *Madonna della Rosa*. È una pittura grandemente danneggiata, ed oltre a ciò il San Domenico che sta alla destra della Vergine è stato aggiunto, come sembra dalla maniera del dipinto, nel secolo decimosettimo. Superiormente vedesi l'Annunziazione, anche questa malconcia dai ritocchi; pure da quanto ancor resta dell'originale, in esso arieggia la maniera degli altri due quadri testè descritti.

Dopo la fatta disamina delle opere attribuite a questo pittore napoletano, si è in dubbio se si debba cercarlo nei dipinti di carattere giottesco dell'antico refettorio e della chiesa di Santa Chiara, oppure in quelli di caratteri senesi ed umbri, come nel quadro della Cappella Minutolo, e negli altri a San Domenico Maggiore, o se convenga meglio crederlo autore del quadro rappresentante Sant'Antonio da Padova nella chiesa di San Lorenzo Maggiore, portante la data dell'anno 1438, senza tener conto dell'altro dipinto rappresentante San Luigi da Tolosa in atto d'incoronare il fratello Roberto, perchè è opera di Simone da Siena. Da ciò è chiaro che noi veramente non sappiamo dove e con quali opere collocare Simone Napoletano, tanto esse hanno fra loro caratteri diversi, da escludere ogni possibilità che siano state tutte condotte dalla stessa mano. Però, siccome tra queste il quadro del Senese è il solo che porta il nome di Simone, ed in onta al *De Senis,* da cui è segnato, viene citato dagli storici dell'arte napoletana come opera di Simone Napoletano; così a noi non pare difficile che l'origine d'un Simone Napoletano sia derivata dall'equivoco preso per questa tavola

l'iscrizione della quale potrebbe non essere stata letta a dovere. Ad ogni modo, se non lo ha interamente prodotto, è però certo che questo quadro deve aver contribuito all'equivoco. Ma ammesso, come può essere, che vi sia stato un pittore napoletano chiamato Simone, il lettore si accorgerà che noi con nessuna certezza possiamo fino ad ora stabilire, quale di quelle ricordate siano le opere di questo pittore napoletano, privi come siamo di documenti e di segnature veritiere nei quadri che a lui sono attribuiti, e quando invece abbiamo veduto che tali opere mostrano non solo maniera diversa, ma anco un' epoca diversa e perfino una scuola diversa.

Santa Chiara

Nella chiesa di Santa Chiara nessun dipinto trovasi oggi di Giotto.[1] Quello della Madonna detta *delle Grazie* che vedesi in uno dei pilastri, e che si attribuisce a Giotto, è poverissimo lavoro di un pittore della fine del secolo decimoquarto, quando non sia del principiare del seguente.[2] Invece in una sala a pian terreno che faceva parte dell' antico monastero di Santa Chiara, ed ora serve per magazzino di mobili,[3] vedesi una delle pitture, di cui quel locale era stato abbellito. I caratteri di questo dipinto mostrano assai più la maniera di Giotto di quello che gli altri della chiesa dell' Incoronata, di

[1] Roberto mise la prima pietra nel 1310, e nel 1328 era finita la fabbrica: secondo la *Guida di Napoli*, vol. I, pag. 353-357. Le pitture di Giotto, che erano nelle pareti della chiesa, furono fatte coprire di stucco nel secolo passato dal reggente Barrionuovo. Il Vasari, vol. I, pag. 325, ci dice « che dipinse Giotto in alcune cappelle del detto monastero molte storie del Testamento Vecchio e Nuovo. E le storie dell'*Apocalisse*, che fece in una di dette cappelle, furono, per quanto si dice, invenzione di Dante; come per avventura lo furono anco quelle tanto lodate d' Assisi, delle quali si è di sopra abbastanza favellato; e, sebbene Dante in questo tempo fosse morto, potevano averne tenuto, come spesso avviene fra gli amici, ragionamento. »

[2] Il Lanzi, *Storia della pittura*, vol. II, pag. 3, la ricorda come opera di Giotto.

[3] Il negozio porta il numero 23, ed è tenuto da Francesco Tittipaldi.

cui avremo occasione di parlare. Le figure sono di grandezza naturale, dipinte in un finto riquadro che serve loro di cornice, agli angoli della quale, entro quattro tondi, è ripetuto l'Agnello colla bandiera; e tutto questo è recinto da altra maggior cornice che ricorre in senso inverso alla prima, e di cui i quattro angoli portano lo stemma di Roberto e quello di Sancia sua moglie. La composizione è decisamente giottesca, e ritrae gli Apostoli che dinanzi al Redentore fanno l' elemosina di pane e di pesce alla turba dei poverelli. Bello di gioventù siede nel mezzo il Redentore sopra un rialto di terra, colla destra levata in atto di benedire, e colla sinistra reggendo aperto sulle ginocchia un libro. Ad ognuno dei lati sta una palma, e sotto sono deposte le ceste con entro il pane. Gli Apostoli divisi in due gruppi ed in varii atteggiamenti e movenze sono ripartiti da una parte e dall' altra. Sul davanti nel mezzo sta la turba seduta in terra. Nel gruppo degli Apostoli a sinistra di chi guarda si scorge per primo San Pietro, il quale tiene nella sinistra mano dei pani, e colla destra ne porge uno alla donna di fattezze gentili che stendendo un braccio è in atto di riceverlo, mentre coll' altro sorregge un bambino seduto sulle di lei ginocchia, il quale mostra desiderio d' averlo. Vicino a San Pietro un altro Apostolo che colla mano alzata tenendo un pane sembra ricerchi un qualche suo ben affetto per darglielo. Altri poverelli gli uni vicini agli altri, tranquilli e fidenti, stanno lì presso aspettando l' elemosina; alcuni a mani giunte in atto di pregare, altri mangiando il pane ricevuto. Da un lato, sul davanti, vedesi di profilo la nobile figura di Santa Chiara in ginocchio, a mani giunte, col rosario tra le dita, in atto di pregare. Dall' altro lato vedonsi frettolosi gli altri Apostoli, dei quali i due primi spingendosi innanzi porgono ai poverelli i pesci che tengono nei

piatti. Sul davanti a far riscontro a Santa Chiara sta la figura di San Francesco, che prega anch' esso inginocchiato a mani giunte. Sulle spalle porta le lunghe bisaccie, nelle quali deve aver posta l' elemosina ricevuta, forse a significare con ciò, che l' elemosina che si fa in terra riceve in Cielo il suo premio. Nel mezzo vedesi un cagnolino, il compagno fedele dei poveri. La pittura è molto guasta a cagione della umidità del luogo e dell' incuria, con la quale è stata ed è tenuta. [1]

Fra le pitture in tavola, da noi vedute a Napoli, due sole (che si possono dir reliquie, tanto poco ne resta) sembrano appartenere a Giotto, cui sono attribuite. L'una rappresenta una Santa che tiene nelle mani un libro; l' altra, un santo Vescovo Francescano (forse San Lodovico) col pastorale in mano. Sul manto che indossa, vedonsi ricamati i gigli e l' arme del re Roberto. [2]

Chiesa dell'Incoronata

Gli affreschi all' Incoronata, [3] che il Vasari attribuisce a Giotto, occupano i campi triangolari di una vôlta a croce. In uno è rappresentato il Sacramento del Battesimo. Entro un tempietto ottagono ed aperto in prospetto vedesi alla fonte battesimale una donna che tiene un bambino nudo davanti al sacerdote, il quale colla coppa gli versa l' acqua sul capo. Due chierici assistono il sacerdote,

[1] Il colore azzurro tanto del fondo quanto delle vesti è in parte caduto ed in parte oscurato. La parte che ha maggiormente sofferto è quella a destra di chi guarda, specialmente le carnagioni degli Apostoli. Ed inoltre, per esservi stati appoggiati dei mobili, è in molti luoghi offesa la pittura, non che bucata da chiodi stativi confitti. Gli altri dipinti poi, che dovevano naturalmente far seguito a questi, sono interamente perduti.

[2] Queste tavole erano da prima in mano del signor Lazzaro, e poi passarono in casa del conte Gaetani in Napoli, ove le abbiamo vedute.

[3] Il Vasari, a pag. 326 del vol. I, dice che Giotto nell' Incoronata fece buon numero di pitture. Il Ghiberti non menziona i lavori all' Incoronata. Di Giotto le ritennero il Lanzi ed il Rumohr; ma il Minieri, il Ricci ed Enrico Schulz mostrano l' errore preso dai primi. Da ultimo ne è stato parlato in questo senso nel *Commentario* del Vasari aggiunto alla *Vita di Giotto,* edizione Le Monnier, vol. I, pag. 343 e seg.

l'uno tenendo nelle mani la saliera, l'altro una candela accesa. Da un lato, dietro alla donna, succedono due persone, forse il padre ed il padrino, i quali guardando il sacerdote prendono parte alla cerimonia, e dai loro movimenti sembra indichino il nome che intendono porre al neonato. Più basso, sui gradini, due femmine stanno fasciando il pargoletto, che un'altra più grave per l'età, ritta in disparte e con le braccia tese, aspetta le venga consegnato. Dietro costei una donna ed un uomo, giovani, cinto questi il capo d'alloro, in atto di discorrere fra loro. Superiormente un Angelo sul volare, con un cero in una mano e coll'altra levata per benedire. [1]

La Cresima è raffigurata entro una ricca sala, ove una Regina sfarzosamente vestita e col diadema in testa tiene tra le braccia un fanciullo, mentre un Vescovo gli amministra il Sacramento. Dietro di essa una donna attempata, e sul davanti una giovane che si accosta anch'essa con un fanciullo fra le braccia, il quale l'accarezza al mento. Sul davanti sale i gradini un'altra donna, conducendo per mano un terzo fanciullo. Nell'alto un Angelo sospeso in aria che tiene un cero acceso. [2]

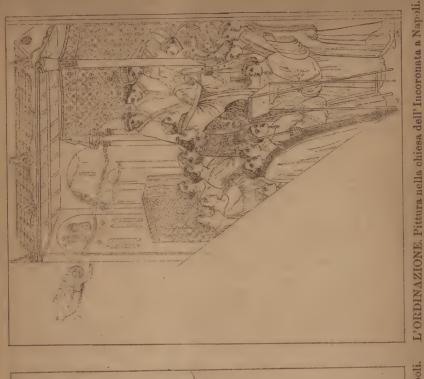
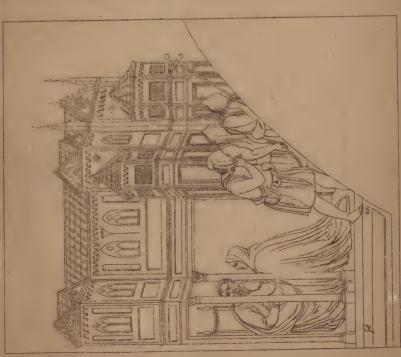
[1] Sul davanti il gruppo delle donne col putto fasciato, quella che aspetta di riceverlo, parte della figura di un chierico ed i gradini del tempio, sono tutti più o meno scolorati. La testa della giovane è rinnovata, mentre antica è quella del suo compagno cinto d'alloro. Delle due figure d'uomini, i quali stanno dietro la donna che tiene il bambino al fonte battesimale, la prima ha metà della figura rovinata; e dal collo in giù è rinnovata tutta l'altra insieme ad una parte del colore del fondo. Nuova parimente è la parte superiore del tempio, l'Angelo ed il colore del cielo.

[2] Nuova è parte della testa del Vescovo, come parte della sua figura dalla spalla fino sotto il ginocchio, ed il rimanente ha sofferto. Nuova pure è parte del colore del fondo. Danneggiato ancora è quello della Regina col putto e delle due donne coi bambini, le teste delle quali sono in parte rinnovate. Ripassato è il fondo, specialmente nella parte superiore, compreso l'Angelo. La figura, col fanciullo che sale i gradini, è pure in gran parte rifatta.

Il Sacramento dell' Eucaristia è rappresentato in una chiesa da figure di uomini e di donne, parte inginocchiate e parte in piedi; le prime in atto di ricevere l'ostia, pôrta loro da un Vescovo assistito da due sacerdoti. Sul davanti vedesi di schiena una donna genuflessa, mentre dall' altra parte due figure, ritte in piedi, si accostano per ricevere il Sacramento. Nell' alto sul volare stanno due Angeli, l' uno con in mano un cero e l' altro col turibolo. La distribuzione è abbastanza buona, le figure non sono male aggruppate, e la scena non manca di certa attrattiva, come di verità di azione. Questo è uno dei dipinti meno guasti.

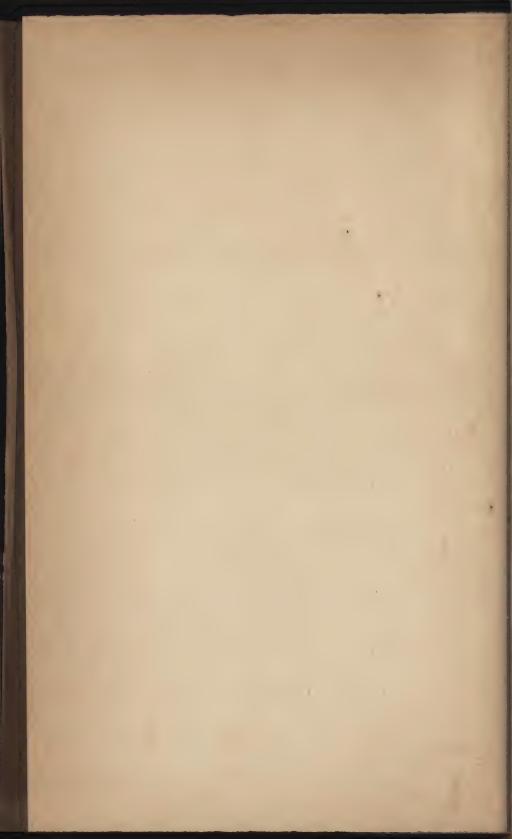
Nel quarto è simboleggiata la Penitenza. Sotto ad un loggiato un sacerdote seduto porge l' orecchio per ascoltare la confessione di una donna tutta ricoperta dal manto, che gli sta inginocchiata davanti. Dal lato opposto vedonsi partire tre uomini incappucciati, ma in parte ignudi che si battono le spalle con la disciplina, ed il primo si reca nelle mani una croce. Sopra di loro tre diavoli in aria che fuggono (forse a raffigurare i peccati, dai quali vennero, mercè la Confessione, liberati).

Nel quinto è rappresentato il Sacramento dell'Ordine, amministrato in una chiesa dal Pontefice, seduto sotto ricco baldacchino, ed in presenza di vescovi e sacerdoti. Esso impone le mani sopra quelle del sacerdote che gli sta dinanzi per ricevere l'Ordinazione. Nel basso e sul davanti stanno molti sacerdoti con candele accese attorno ad un leggìo. Superiormente in atto di volare un Angelo con le mani mosse per benedire. Questa scena è più ordinata e meglio composta delle altre, ed anche le figure ed i movimenti loro non mancano di certa verità e naturalezza.[1]

[1] Molta parte della pittura del gruppo dei sacerdoti attorno al leggio manca. Nuovo in parte è il tetto della chiesa ed il cielo; oltre di che qua e là è in generale alterato il colorito.

LA CONFESSIONE. Pittura nella chiesa dell' Incoronata a Napoli.

L'ORDINAZIONE. Pittura nella chiesa dell' Incoronata a Napoli.

Vol. I, pag. 559.

IL MATRIMONIO. Pittura nella chiesa dell'Incoronata a Napoli.

Col sesto, che è uno dei dipinti meno danneggiati, si rappresenta il Matrimonio, il quale succede in una chiesa riccamente addobbata con drappi sormontati da Angioletti portanti festoni di fiori. Sotto un baldacchino, le cui aste sono tenute da cortigiani, un sacerdote unisce le mani di una coppia coronata, ai lati della quale stanno raccolti personaggi e parecchie dame. Dietro al gruppo degli uomini, due tubatori in atto di dar fiato alle trombe. Sotto, sul davanti, delle giovani coppie in atto di muoversi a danza al suono d'istrumenti, che con certo garbo due giovani stanno toccando. Di tutta la composizione quest' ultima parte è la migliore. Le teste non difettano d'espressione conveniente e all'azione adatta; le mosse dei danzatori non sono senza leggiadrìa, come non manca d'eleganza il loro ricco vestire. Superiormente due Angeli fermi sul volo in atto d'impartire agli sposi la benedizione.[1]

Nel settimo si è figurata l' Estrema Unzione. In una camera giace un moribondo, mezzo ignudo, sorretto per le ascelle nel letto da una donna addolorata, mentre un sacerdote gli unge le labbra. Questi è assistito da un altro, che tiene un cero e sta guardando il moribondo. Intorno al letto sono sparse delle donne, alcune delle quali inginocchiate, ma tutte variamente atteggiate a dolore. Sul davanti stanno due fanciulli tutti intenti a guardare la cerimonia che si compie. Al di fuori per l'aria vedonsi tre Angeli e tre diavoli. Uno degli Angeli afferra pei capelli un demonio; un secondo batte l' altro demonio che

[1] Superiormente, nella parte centrale, la pittura è annerita: cioè la testa, collo e parte delle spalle della donna coronata, come anche il sacerdote e le teste delle due donne dipinte di profilo. Manca l' oro del tappeto; di più una parte del colore del cielo e del baldacchino è pure annerita, e l' altra parte è oscurata; rinnovato è l' azzurro del cielo, come parte del colore degli Angeli. Nè il rimanente è esente da parziali ritocchi.

pure stringe pei capelli, ed il terzo colla disciplina discaccia l'ultimo e lo mette in fuga. Non mancano queste figure di movimenti risoluti e decisi, ma a ciò non corrisponde il disegno che è alquanto trascurato, come sono trascurate le forme, le quali per di più si mostrano angolose e dure. Questo è il carattere che in generale predomina in tutti i dipinti.

L'ultima storia, per la maggior parte perduta, rappresenta il trionfo della Chiesa. Dal poco che n'è rimasto, si scorge nell'interno d'un tempio una parte di baldacchino, sotto il quale sta Cristo raggiante; sul davanti parte di una figura, forse rappresentante la Fede con mitra e corona in capo, cinta d'aureola, tenendo nella sinistra il calice. Ai lati vedonsi resti di altri Santi ed alcune teste coronate con libri e bandiere fra mano e tutti rivolti verso la Fede.[1] Anco queste pitture sono chiuse entro ad un ornato a varii colori, ove nella parte inferiore è dipinto in un tondo il busto di un Santo.

Di sotto sulle vicine pareti si vedono ancora da un lato alcuni resti delle storie del Vecchio Testamento. Tra queste si riconosce il giovane Giuseppe Ebreo, quando tentato dalla moglie di Putifarre fugge coprendosi colle mani il viso; più innanzi quando è posto in carcere; ed in un terzo dipinto Giacobbe, che addolorato si strappa di dosso le vesti, allora che viene informato della morte di Giuseppe per mezzo degli altri suoi figli; non che il salvamento

[1] Alcuni moderni critici hanno assegnato ad ognuno di questi soggetti il proprio significato, e credono inoltre di riconoscere ritratti in essi parecchi personaggi storici. Così nel *Battesimo* il figlio del Duca di Calabria; nella *Cresima* i tre figli della regina Giovanna, Carlo Martello, Caterina e Francesca. Nella *Confessione* e nella *Comunione* la stessa regina Giovanna che riceve i sacramenti. Nella *Consacrazione* Luigi d'Anjou ordinato vescovo di Tolosa da papa Bonifazio VIII; nel *Matrimonio* l'unione di Giovanna con Luigi di Taranto, e nella *Estrema Unzione* Filippo di Taranto che riceve moribondo gli ultimi conforti della religione.

di Mosè ed il roveto ardente. Composizioni tutte che non mancano d'un certo ordine nella distribuzione, nè le figure di certa forza drammatica, e come le altre sono esse pure danneggiate dall'umidità e dall'essere state ai giorni nostri coperte da vernice.

Dacchè con parecchi argomenti storici è stato sufficientemente provato che questi dipinti non potevano essere di Giotto, essi furono forse giudicati altrettanto poveri di merito, per quanto erano stati lodati allora che a lui si erano attribuiti. [1] Queste pitture mostrano d'esser l'opera d'uno vissuto nella metà del secolo decimoquarto, seguace delle grandi massime di Giotto, senza però che ne possedesse il genio inventivo, la energia ed il sapere. I seguaci ed imitatori di Giotto furono molti, e tra essi anco di mediocri, ma pur nondimeno fu così ricca l'eredità lasciata loro dal maestro, che costoro seguendone la maniera seppero mantenere la supremazia della scuola fiorentina ben alta, in confronto alle altre tutte. Composizioni che col mezzo di Giotto essendo divenute tipiche, e perciò seguite dopo la di lui morte, con maggiore o minore fedeltà, dagli scolari ed imitatori, potrebbero al presente indurre facilmente in errore, quando si trattasse di provare se veramente siano del maestro o degli scolari; mentre il giudizio tornerebbe più facile, qualora si badasse al disegno, al modo di rendere le forme, al colorito, in fine alla tecnica esecuzione. Considerate dunque con questo secondo criterio le pitture dell'Incoronata, sono queste da collocarsi tra i buoni lavori dei seguaci della maniera di Giotto in quelle con-

[1] Il Kugler nel suo *Handbook* giudica che i ritratti in codeste pitture hanno le qualità e le bellezze di quelli di Giotto. Però se si pone loro seria attenzione e si sottopongono ad un esame accurato, si vede facilmente come grande sia la differenza che passa tra questi ritratti dell'Incoronata e quelli che vedonsi nelle pitture di Giotto, ed esempio ne sia la Cappella del Podestà a Firenze.

trade. Ma, oltre all'evidenza del giudizio artistico, noi abbiamo anco il criterio storico, il quale ci fa persuasi ognor più che quei dipinti non sono di Giotto. Ne è prova quello in che si solennizzano le nozze di Giovanna I di Napoli con Luigi di Taranto, [1] le quali ebbero luogo solo nel 1347, cioè undici anni dopo la morte di Giotto. Si aggiunga che l'edifizio stesso è una fondazione votiva fatta solamente dopo la incoronazione di Luigi e di Giovanna, e celebrata con pompa grande nel 1352, nel palazzo del Principe di Taranto presso Castel Nuovo. Innocente autore degli equivoci fu il Petrarca. La Cappella del Re presso il porto artefatto sulla Piazza Reale, nella quale cappella il suo compatriotta, il più grande del tempo, dipinse, e sulla quale il Petrarca richiama l' attenzione dell' amico suo Giovanni De Mandello nell' *Itinerarium Syriacum,* [2] si scambiò con la Incoronata, per trovarsi vicino a questa la così detta Cappella della Giustizia, che si vuole fatta costruire dal re Roberto. [3] Più tardi essa cappella venne unita all' Incoronata, e da ciò l' errore. La Cappella della Giustizia però non fu fatta da Roberto, ma bensì da Carlo II, [4] nè chiamossi mai Cappella del Re. D' altra parte documenti ne informano che la Cappella del Re era un' appendice di Castel Nuovo, stato fondato da Carlo I nel 1279 e rimasto ancora incompiuto alla

[1] Per difendere il dipinto come opera di Giotto si disse immaginato come commemorazione delle nozze di Giovanna con Andrea di Ungheria, e si volle che la fantasia dell'artista vi aggiungesse i figli già adulti. Vedi *Les peintures de Giotto de l'église de l'Incoronata à Naples,* par Stanislas Aloe: Berlin, 1843, e la *Guida di Napoli e sue vicinanze.* Contro codesta versione stanno i documenti riportati dallo Schulz, vol. III, pag. 154, ed i registri sopra la cerimonia dell' incoronazione, *Regist. Arch. R. Siciliae,* anno 1302, pag. 17, 32, 47, ec., in Giuseppe Angeluzzi, *Lettere sulla chiesa dell' Incoronata.* Napoli, 1846.

[2] Vedi Tiraboschi, *Storia della Letteratura,* vol. 1, pag. 110. Napoli, 1777.

[3] Vedi Aloe, op. cit., e gli *Annali di Ventimiglia e di Gallo.*

[4] Vedi Angeluzzi, op. cit.

morte di Carlo II, avvenuta nel 1309, [1] ed essa fu quella dipinta da Montano d' Arezzo prima che Giotto venisse a Napoli. Quanto alla posizione del Castello, gli Archivi siciliani non lasciano dubbio di sorta; e devesi quindi prestar fede alla parola del Petrarca. [2] Il Ghiberti poi fa lavorare Giotto nel palazzo stesso, e precisamente dice che vi fregiò la sala co' ritratti di celebri Napoletani. Egli dipinse anche in Castel dell' Uovo, dove pure erano lavori del Montano. [3]

È poi certo che il soggiorno di qualche anno in Napoli dava tutto il tempo a Giotto di poter dipingere, adoprando degli aiuti, sì a Santa Chiara, come in Castel Nuovo ed in quello dell' Uovo. Ed è a credere che Giotto a Napoli siasi servito dei pittori che avrà incontrati nel paese, tra i quali poteva benissimo trovarsi un Simone di Napoli, o Napoletano. [4] Come è anco vero che pel tempo, in cui Giotto si è fermato in quella città, e per le opere che vi ha lasciate, si potrebbe ragionevolmente credere che fosse bastato per dare a quel paese un nuovo indirizzo all' arte; il che invero non fu che in modo passeggiero e transitorio.

[1] Vedi circa le date, Camera, *Annali di Napoli,* all' anno 1279, vol. I, pag. 322, ed Angeluzzi, op. cit.: *Regist. Arch. R. Siciliae,* parte II, anno 1382 (Arch. F. Moz. 6, n. 1, *a*).

[2] « Joanellus Pacca et Iuliani de Angelo de Neapoli magistri tarsienerii, Tarsienatus Neapolis inventarium faciunt bonorum omnium existentium in ipso; et dictus Tarsienatus situs est iuxta hospitium ammiratae plateae portus civitatis Neapolis, et iuxta molum parvum iuxta regium Castrum Novum, iuxta turrectam moli magni et ecclesiam Sti Niccolai. » Vedi *Regist. Arch. R. Siciliae,* parte II, anno 1382, in Angeluzzi, op. cit., pag. 13 e 14.

[3] Il Ghiberti, *Commentario,* pag. XVIII, dice: « Molto egregiamente dipinse Giotto la sala del re Roberto di uomini famosi, in Napoli; dipinse nel Castel dell' Uovo. » Così il Vasari a pag. 316 del vol. I: « Nel Castel dell' Uovo fece molte opere, e particolarmente la cappella che molto piacque a quel Re et, ec., » e di codesta pittura ce ne dà una particolareggiata e bella descrizione; ed inoltre ci dice quanto il conversare di Giotto col re Roberto fosse pronto ed arguto.

[4] Il Lanzi, op. cit., vol. II, ciò ammette senz' altro.

Oderisio di Napoli.

San Francesco d' Assisi di Eboli.

Fra i seguaci di Giotto si può ricordare un Roberto Oderisio di Napoli pittore, di cui gli storici locali non dissero parola. Nella Sagrestia della chiesa di San Francesco di Assisi in Eboli [1] si osserva una tavola, ove su fondo dorato si rappresenta un Cristo Crocifisso, la cui croce è sormontata da un albero, in mezzo ai rami del quale sta il Pellicano coi figli, e nel tronco un serpente attortigliato e rivolto col capo ad insidiarli. Sei Angeli in movimenti svariati di dolore vedonsi ad ali spiegate attorno alla croce, e tre di essi intenti a raccogliere il sangue che cola dalle mani e dal costato del Salvatore. Di sotto la Maddalena inginocchiata abbraccia con movimento appassionato la croce. Alla destra di Cristo la Madre che sviene sorretta dalle Marie. Dall' altro lato Giovanni colle braccia sollevate e le mani giunte guarda addolorato il Cristo morto. Sul davanti la piccola figura d' un frate che a mani giunte prega rivolto esso pure al Cristo in croce. Chiudono la scena sì da un lato come dall' altro le solite guardie. In un finto cartello leggesi: *Hoc opus pinxit Robertus de Oderisio de Neapoli.*

Le figure, quantunque di forme alquanto meschine, pure non mancano di azione energica, di movimenti pronti, di proporzioni regolari, come le vesti d' un piegare facile. Il colorito è chiaro nelle tinte, l' esecuzione è diligente ed accurata, ma nel tutto la pittura difetta di rilievo. Guardando questo dipinto, ci sembra che Oderisio potrebbe anco essere l' autore degli affreschi nell' Incoronata od almeno potrebbe avervi avuto mano, scorgendo i caratteri ed una maniera che assomigliano tra loro.

Fra i pittori napoletani del secolo decimoquarto che si dicono scolari di Simone, vengono nominati: Gennaro di Cola, Stefanone, Francesco di Simone e Colantonio del

[1] Il signor Giuseppe Angeluzzi fu il primo a fermare l' attenzione su questo dipinto.

Gennaro di Cola.

Fiore. Si vuole che il primo di essi, Gennaro di Cola, coetaneo di Stefanone, sia nato nell' anno 1320. Gli affreschi in San Giovanni a Carbonara, per lungo tempo riguardati come opere fatte in compagnia, vennero rivendicati al vero loro autore, Leonardo di Bisuccio milanese.[1]

San Giovanni a Carbonara.

Cappella del Crocifisso all' Incoronata.

Le pitture della Cappella del Crocifisso all'Incoronata attribuite a Gennaro di Cola, scolare di Simone, hanno sofferto molto, ed in parte sono state ritoccate. Dei quattro scompartimenti della vôlta, nei tre primi abbiamo fatti della vita della Madonna, e nel quarto una pittura con altro soggetto di data ben più moderna.[2] In quello con lo Sposalizio della Madonna d' antico non sono rimaste che le figure nell' angolo a diritta di chi guarda, quella di colui che spezza la verga, ed i suonatori di tromba, ma in parte scolorate. Nella Nascita rimangono dell' antica pittura le donne che lavano il Putto, e la pensierosa figura di San Giuseppe seduto da quel lato stesso. Nel terzo scompartimento, dove trovasi la Madonna che sale i gradini del tempio, la pittura è in gran parte deperita. Da quanto vedesi si argomenta essere questi dipinti della fine del secolo decimoquarto, o meglio della prima metà del seguente. Le composizioni difettano d' ordine e di riposo; il disegno e le forme sono scorrette specialmente nelle estremità e nelle giunture. Le teste hanno forma oblunga, ed i tipi loro, benchè non piacevoli, pure non mancano di qualche vigoria e di espressione. Le pieghe sono invece tutte rotte ed affastellate. Il colorito è di tinta calda, ma ha difetto di modellatura e di rilievo. Lo

[1] Sono nella Cappella ottagona, ove è il sepolcro di Giovanni Caracciolo, e portano la scritta: *Leonardus de Bisuccio de Mediolano hanc capellam et hoc sepulcrum pinxit.* La scoperta di questa iscrizione si deve al signor Luigi Catalani. Vedi il suo *Discorso,* op. cit., pag. 8.

[2] Questa pittura mostra la maniera del secolo diciottesimo: rappresenta un Angelo che tiene il lino, o drappo, sul quale è impressa la testa di Gesù Nazzareno, con altri Angeli che gli stanno attorno.

stesso può dirsi della parte che non è stata rifatta, che vedesi superiormente sulla parete attorno all' arco, ove è ritratta la Presentazione del Bambino al tempio. Degli altri dipinti sulle pareti laterali vedesi nella parte superiore entro un interno di chiesa, da un lato una Regina benedetta da un sacerdote con attorno alcune figure inginocchiate, e dall' altro un Re che porge ad un sacerdote davanti a lui genuflesso un reliquario. Molta gente parte in piedi e parte in ginocchio sta attorno ad osservare. Questo dipinto in gran parte è rinnovato. Nella pittura di sotto vedesi pure la Regina che porge uno scritto ad un monaco, attorno al quale stanno vescovi, frati, ed altre figure.[1] Nella parete di contro e nell' alto sta nel mezzo un Vescovo, il quale entrando in chiesa si volge a benedire una figura che gli si è gettata ai piedi in atto di baciarglieli: segue la processione di vescovi e frati, tra cui uno con corona in mano, e termina col seguito di gente a cavallo. Di sotto è rappresentata una battaglia. Sulla parete dell' arco da una parte abbiamo San Martino a cavallo che dà la veste al povero.[2] Anco questi dipinti, per quanto può scorgersi attraverso ai danni patiti, mostrano gli stessi difetti da noi osservati in quelli della vôlta, con questo di più che i caratteri loro ci farebbero credere esser fatti dopo e da altra mano, ma mostrano sempre appartenere alla stessa Scuola napoletana.

Galleria del Real Museo.

In miglior condizione invece è il quadretto di tre tavole ora disgiunte, che trovasi nel Museo, attribuito

[1] Questo dipinto è anche alterato nel colore a cagione dell' umidità, e la parte alla dritta di chi guarda mostra maniera più moderna.

[2] La *Guida di Napoli,* ec., pag. 379, dice essere dipinti in queste pareti da un lato la regina Giovanna I, in atto di concedere il tempio ai Certosini, e di sopra, l' incoronazione di lei con Lodovico e la istituzione de' *Cavalieri del Nodo;* dall' altro lato un fatto della vita di San Martino, attribuiti a Gennaro di Cola, discepolo di maestro Simone Napoletano.

parimente a Gennaro di Cola. Rappresentasi in quella di mezzo Sant'Anna che tiene in grembo Maria, la quale ha in braccio il Bambino. In una delle altre due San Pietro, e nell'altra San Paolo. Questo dipinto presenta una maniera che assomiglia a quella delle parti rimaste dell'antica pittura testè descritta nella Cappella del Crocifisso all'Incoronata. Le figure però sono qui alquanto magre e stecchite; ma le teste loro, in onta al modo convenzionale e non bello delle forme, non mancano di certa vigoria di carattere. Il colorito è di tinte calde e la condotta diligente.[1]

Stefanone.

Le opere, di cui verremo ora discorrendo, sono state attribuite a Stefanone. Il dipinto in parte guasto, rappresentante la genealogia di Gesse con molte altre figure attorno, ed ai lati le storie del profeta Eliseo e di Balaam, che vedesi nella Cappella di San Lorenzo nel Duomo di Napoli, non avrebbe torto, ci sembra, il De Dominici di attribuirlo al principio del secolo decimoquarto. Se dobbiamo invece giudicarne dal quadro che ora trovasi nel Museo di Napoli, rappresentante su fondo dorato San Giacomo della Marca ritto in piedi col libro aperto nella destra e coll'altro braccio levato che indica il nome di Gesù portato da due Angeli, e con sotto un altro Angelo per parte inginocchiati e colle braccia al petto incrociate, troviamo che i caratteri come la tecnica esecuzione sono quelli di un artefice del secolo decimoquinto e di uno che ai caratteri italiani unisce pure quelli della scuola fiamminga.[2]

Cappella di San Lorenzo in Duomo.

Galleria del Real Museo.

[1] Sono piccole figure. Questo dipinto era attribuito anni addietro a Gennaro di Cola, ed ora sta sotto il nome di Neri di Bicci, pittore fiorentino, colle opere del quale questa tavola non ha alcuna rassomiglianza. Nella parte inferiore della tavola di mezzo la pittura manca in parte del colore. Le altre due tavole sono state tagliate di sotto, onde parte delle vesti coi piedi dei Santi andarono perduti. Proviene dalla chiesa dell'Incoronata e porta ora i numeri 2, 5, 27 nella Sala dei Pittori toscani.

[2] Numero 14, Scuola napoletana. La pittura è spiacente, quantun-

Cappella Brancaccio in San Domenico Maggiore.

Le figure della Maddalena e del San Domenico che vedonsi dipinte in tavola ai lati del fresco attribuito ad Agnolo Franco in una delle Cappelle Brancaccio in San Domenico Maggiore, sono anche attribuite allo stesso Stefanone, ma esse presentano tutta la maniera del secolo decimosesto.[1]

Francesco di Simone Napoletano.

Santa Chiara

Di Francesco, che si vuole figlio e scolare di Simone Napoletano, si afferma essere la pittura che vedesi sulla parete sopra il sepolcro eretto in Santa Chiara ad Agostino di Penna, segretario di re Ladislao, rappresentante la Madonna ritta in piedi con un fiore in una mano, mentre coll'altro braccio sorregge il Putto, il quale tiene in mano un uccellino. Sotto, da una parte e dall'altra, vedonsi i due ritratti di Antonio Penna e del di lui fratello inginocchiati in atteggiamento di preghiera.[2] La Madonna col Putto sono figure piuttosto gentili, ma le forme loro, come quelle dei ritratti, sono alquanto gracili e meschine; il colore che è chiaro e fuso nelle tinte, difetta di modellatura, di rilievo, come di vigoria. L'esecuzione però è accurata, diligente, ed i contorni netti e precisi. I caratteri e la tecnica esecuzione di questo dipinto sono quelli dei pittori che vissero nella prima metà del secolo decimoquinto, d'un merito artistico tutto secondario, la cui maniera sente molto dell'arte del

que il Santo non manchi di certa severità, come di regolari proporzioni. Le forme, specialmente le giunture e le estremità, sono difettose, dure ed angolose, come sono soverchiamente particolareggiati i dettagli. I contorni troppo forti, il colore di tinta olivastra scura, oltre di che difetta pure di modellatura e di rilievo. I restauri e le cattive vernici contribuirono a peggiorarne la condizione.

[1] La *Guida di Napoli*, ec., pag. 299, dice che per l'avvenuta morte di Stefanone questo dipinto fu finito da Agnolo Franco. La maniera però con cui sono condotte queste due figure, è quella di Andrea Sabbatini da Salerno, o di qualche suo seguace.

[2] Manca la parte inferiore del dipinto. È pure da attribuirsi a questo stesso pittore *La Trinità* dipinta lì vicino sul muro, in cattivo stato di conservazione, e per di più il dipinto è ritoccato.

miniare, e ci richiama anzi alla memoria le opere dei pittori di Gubbio, di Fabriano e di Foligno al seguito di Ottaviano Martini; ma questa maniera non rassomiglia a quella di Colantonio del Fiore, di cui parleremo a suo luogo, e che si fa condiscepolo di Francesco.

Agnolo Franco.

Ad Agnolo Franco[1] già citato, quando si parlò della Madonna delle Grazie nella Cappella Brancaccio[2] a San Domenico Maggiore, si attribuiscono gli affreschi, onde va decorata anche l' altra Cappella Brancaccio nella medesima chiesa. Quivi in una delle pareti è dipinto Cristo in croce, e sotto l' addolorata Madre con San Giovanni, San Domenico e San Pietro martire. Sopra di questo l' estatico San Giovanni con due Angeli accanto: da un lato un Vescovo seguito dal Clero, che procede da una chiesa; nella lunetta, San Giovanni al martirio della caldaia avanti Domiziano. Nella parete di contro tre fatti della vita di Santa Maria Maddalena. Tanto la Madonna già ricordata nella prima Cappella Brancaccio, quanto questi affreschi della seconda Cappella che sono alquanto deperiti ed alterati dai ritocchi e dalle pessime vernici ad olio, presentano tutte quelle ben note caratteristiche delle pitture eseguite sulla fine del quattordicesimo secolo, e nella prima parte del seguente. Le figure hanno caratteri esili e forme meschine, ed il tutto ricorda la maniera che riscontrasi nei lavori di secondo e terz' ordine dei pittori umbro-senesi.

Cappella Brancaccio a San Domenico Maggiore.

Cappella di San Bonito

In questa medesima chiesa nella Cappella di San Bonito sull' altare vedesi un dipinto attribuito a questo Agnolo Franco, rappresentante la Madonna detta *delle Grazie,* seduta nel mezzo tra San Giovanni Battista e Sant' Antonio abate, con sopra il Padre Eterno, ed ai lati

[1] Il De Dominici, op. cit., lo fa fiorire circa il 1445.
[2] Pittura maltrattata dai ritocchi.

l'Annunziazione di Maria.[1] La maniera di questo dipinto si avvicina d'assai a quella delle opere di Benedetto di Giovanni di Guidoccio Cozzarelli, di Bernardino Fungai ed altri della scuola senese, tutti pittori che vissero sulla fine del secolo decimoquinto e sul principiare del secolo seguente. Si dà allo stesso pittore il quadro che trovasi nella Cappella Capece Galeota nel Duomo, rappresentante la Madonna col Bambino, e sotto l' effigie di Rubino Galeota che prega. È una pittura tutta ricoperta da colore' ond'è difficile formarci un giudizio di quello che era un tempo.[2]

Cappella Capece Galeota nel Duomo.

Colantonio del Fiore.

Quanto a Colantonio del Fiore[3] osserviamo che la sola testimonianza dell' esistenza di lui è tratta da una lettera dell' architetto Summonzio, scritta in data del 20 marzo 1524 a Marcantonio Michele a Venezia,[4] nella quale dice che dal Regno del re Ladislao, cioè dal 1386, non si trova a Napoli un artefice migliore di Colantonio; quantunque questi non fosse abile nel disegnare come il suo discepolo Antonello da Messina. Continua il Summonzio a raccontare che Colantonio ebbe vaghezza di apprendere il nuovo metodo fiammingo di colorire, e voleva perciò visitare la Fiandra, ma che ne fu impedito dal re Rainero (René), il quale gli insegnò il processo. In questo racconto trovasi grande analogia con quanto

[1] La pittura è in tavola, a tempera su fondo dorato.

[2] Il De Dominici dice che questo quadro è stato dipinto nel 1414. La *Guida di Napoli,* ec., a pag. 248, osserva che l' effigie di Rubino Galeota fu aggiunta posteriormente. Il Catalano (*Chiese di Napoli,* ec., anno 1845, pag. 19) dice invece che il ritratto di Galeota è dello stesso tempo del rimanente del dipinto. Il Capece Galeota è morto nel 1445, come rilevasi dall' epitaffio che trovasi sulla sua tomba nella Cappella medesima.

[3] Il De Dominici lo dice nato nel 1352 e morto nel 1444, ma è assai probabile ch' egli nulla di certo sapesse dell'artista, di cui scrisse la vita, e che abbia tolto i suoi dati da notizie vaghe e dedotte da pitture che correano sotto un nome convenzionale.

[4] Riportata dal Lanzi, *Storia della pittura,* e dal Puccini nelle *Memorie di Antonello da Messina.*

narra il Vasari, a proposito dell' andata in Fiandra di Antonello da Messina.[1] Non sarebbe possibile che il Summonzio scambiasse o confondesse l' uno coll' altro, e raccontasse di Colantonio quello che il Vasari racconta di Antonello? Ma su questo argomento noi ritorneremo a suo luogo, laddove discorreremo dei pittori di quest' epoca. L' argomento maggiore messo innanzi, e sul quale il De Dominici, il Tutini, il Celano, Eugenio Caracciolo e gli scrittori d' arte anche posteriori, compreso il Kugler, fondano principalmente le ragioni loro per provare l'esistenza d' un Colantonio del Fiore, è un trittico che trovasi nel Coro della chiesa di Sant' Antonio abate in Napoli colla data del 1371. Ma i caratteri e la tecnica esecuzione del dipinto sono quelli affatto proprii e particolari della scuola toscana, ed arguendolo dalla maniera si direbbe essere questo quadro eseguito da un seguace di Andrea Orcagna. Oltre l'anno 1371 porta anco la seguente iscrizione: *Nicolaus Tomasi de Florē pictō.* Ed è da questa segnatura che per una curiosa e strana interpretazione si giunse a cavarne fuori il nome di Colantonio, fabbricandovi sopra una biografia, che a noi sembra tanto vera e precisa, quanto la traduzione della iscrizione. È chiaro abbastanza come il nome di Nicola o Cola di Tomaso non sia lo stesso che quello di Colantonio. L' aggiunto *de Florē* non è altro che una usitatissima abbreviatura di *Florentia.* Noi avremo occasione a suo luogo di parlare di un pittore « Nichola Tomasi » o Nicola di Tomaso da Firenze, che si trova fra i primi, nell'elenco degli artisti che, insieme con Iacopo del Casentino, si adoperarono a fondare nella città di Firenze la Confraternita di San Luca. Nella tavola di mezzo è rappresentato Sant' Antonio abate seduto in trono in atto di benedire, mentre coll' altra mano

Sant' Antonio abate.

[1] Vasari, vol. IV, pag. 74 e seg

tiene appoggiato al ginocchio un libro aperto. Stanno ai lati due Angeli, e due altri inginocchiati di sotto in atto di suonare, e sulla base del finto gradino del trono leggesi l'iscrizione che noi abbiamo riprodotta. Le due tavole laterali hanno l'una San Pietro e San Francesco, e l'altra San Giovanni evangelista e San Lodovico da Tolosa.[1]

Si crede inoltre da alcuni che Colantonio vivesse ancora e lavorasse nel 1436, ed appoggiano l'opinione loro sopra un quadro, o meglio due tavole che trovavansi un tempo l'una a l'altra sovrapposte nella chiesa di San Lorenzo Maggiore, ed ora sono collocate in due differenti posti. La prima trovasi ancora nella chiesa di San Lorenzo Maggiore locata a dritta sull'altare nella crociera, e rappresenta San Francesco circondato da Santi e Sante inginocchiati, che porge la Regola ai frati, e nell'alto due Angeli con un rotolo spiegato contenente una inscrizione allusiva alla cerimonia. Questo quadro presentemente è indicato come lavoro di Andrea Solario detto *lo Zingaro*. L'altra tavola, quella che stava di sotto, venne portata nel Museo, e rappresenta San Girolamo che cava la spina dalla zampa del leone. Questo dipinto, oltre che al Colantonio, è stato anche attribuito ad uno dei fratelli Van-Eyck. Si credette leggervi l'anno 1436, ma noi, ed altri con noi, non fummo capaci di leggerlo.[2] Nessun fondato giudizio possiamo dare del fresco sopra

San Lorenzo Maggiore.

[1] Queste tavole sono ora divise; la principale è collocata entro una nicchia nel mezzo della parete del Coro, e le altre sono appese ai lati. Nel ridorare che si fece il fondo della tavola di mezzo, ove è Sant'Antonio abate, si è perduta la forma del trono, ripassata con colore è pure la veste nera, nè sono esenti da parziali ritocchi le carni, come ritoccate sono quelle degli Angeli. Dorati a nuovo sono i fondi degli altri due quadri, ma in questi il colore è stato talmente sottoposto a pulitura, che in qualche luogo venne in parte portato via, e poi fu ritoccato; il San Francesco ha sofferto più di tutti.

[2] Angelo Criscuolo sostiene che non vi sia mai stato: vedi la citazione che ne trasse dal medesimo il Catalani nel suo *Discorso*, op. cit. pag. 13.

la lunetta della porta maggiore a Sant'Angelo a Nilo, perchè avendolo noi veduto sotto cristallo e coperto di molta polvere non ci fu possibile di bene esaminarlo. Vi è raffigurata la Madonna col Figliuolo, San Michele, ed un altro Santo che rappresenta, per quanto si assicura, il cardinal Rinaldo Brancaccio, il quale verso l'anno 1385 fece fabbricare la chiesa. Finalmente a San Lorenzo Maggiore la testa del Salvatore dipinta sul muro, che egualmente si attribuisce a questo pittore, è un debole lavoro del secolo decimoquinto, e mostra caratteri che ricordano quelli che abbiamo riscontrati in alcune delle pitture assegnate ad Agnolo Franco. Le opere dunque che sono ascritte a Colantonio si qualificano di per se stesse differenti, mentre lo troviamo, dove pittore coi caratteri della scuola fiorentina della fine del secolo decimoquarto, e dove anco pittore con caratteri della scuola fiamminga del secolo decimoquinto. Ma basteranno per ora questi pochi cenni riguardo a Colantonio, sul quale dovremo più tardi ritornare, laddove parleremo di Antonello da Messina e degli altri pittori di quelle contrade nel secolo decimoquinto. Per concludere noi non vogliamo negare che pittori napoletani coi nomi ricordati vi siano stati, e che anco siano gli autori di talune delle opere esaminate; ma ci sembra però che in mancanza di notizie certe si sia fino ad ora attribuito ad uno quello che può essere dell'altro non solo, ma si siano pur confuse fra loro opere di tempi diversi, e perfino di scuola diversa.

Sant' Angelo a Nilo.

San Lorenzo Maggiore.

—

CAPITOLO QUINDICESIMO.

ULTIMI ANNI DELLA VITA DI GIOTTO

Chiesa della Nunziata a Gaeta.

Nel ritorno da Napoli a Firenze vuole il Vasari che Giotto si fermasse a Gaeta, dove gli fu forza di dipingere nella chiesa della Nunziata alcune storie del Testamento Vecchio, che ora più non si vedono.[1] Da Gaeta il fa fermare per alcuni giorni a Roma in servizio del Malatesta; pel quale signore andato poscia a Rimini lavorò nella chiesa di San Francesco attorno a moltissime pitture; le quali da Gismondo, figliuolo di Pandolfino Malatesta, vennero distrutte nel rifare tutta quella chiesa. Egual sorte toccò alle pitture che il Vasari ci dice aver Giotto eseguite nel chiostro di detto luogo, all' incontro della facciata della chiesa, colle storie della Beata Michelina che egli loda moltissimo, e delle quali ci dà una assai bella e particolareggiata descrizione, dicendoci inoltre che fra quelle pitture venne ritratto al naturale il signor Malatesta « in una nave che par vivissimo: ed alcuni marinari ed altre genti, nella prontezza, nell' effetto e nelle attitudini, e particolarmente una figura che, parlando con alcuni e

San Francesco a Rimini.

[1] Vasari, vol. I, pag. 327. Esse erano già danneggiate al tempo del Vasari. Fra quelle ricorda un bellissimo ritratto di Giotto dipinto presso un Crocifisso. Andarono tutte perdute nella trasformazione della chiesa. Però è da notare che nella prima edizione il Vasari non fa parola di queste pitture.

mettendosi una mano al viso, sputa in mare, fa conoscere l'eccellenza di Giotto. E però non è meraviglia, se non mancò il signor Malatesta di premiarlo magnificamente e lodarlo. » Però è da notare che le storie della Beata Michelina da Pesaro non possono essere di Giotto, poichè la Michelina morì nel 1356, vale a dire 20 anni dopo la morte di Giotto. Così pure nulla rimane dell'altro dipinto, di cui continua a parlarci il Vasari, del San Tommaso d'Aquino che legge ai suoi frati, che vedevasi fuor della porta della chiesa di San Certaldo.[1] Da Rimini lo fa andare una seconda volta a Ravenna a dipingere, donde sarebbe poi ritornato a Firenze. Che Giotto abbia dipinto a Rimini, ce lo ha detto anche Riccobaldo Ferrarese che morì nel 1313; per il che a porre d'accordo i due scrittori bisognerebbe ammettere che Giotto fosse stato due volte a Rimini, come sarebbe stato due volte anche a Ravenna. Delle pitture da Giotto eseguite a San Giovanni evangelista abbiamo già tenuto parola innanzi, ove pur si notò che nella prima edizione il Vasari non ricorda che un sol viaggio fatto da Giotto sì a Rimini come a Ravenna, collocandolo dopo quello di Napoli. Nè l'equivoco di fargli compiere questo viaggio dopo anzichè prima di quello di Napoli può essergli imputato a colpa, per chi pensa come il Vasari abbia vissuto qualche secolo dopo, e come non gli dovesse tornar facile d'avere notizie sicure e non alterate dai racconti della tradizione. Noi crediamo dunque che a Rimini e a Ravenna Giotto dipingesse prima che a Napoli, poichè conosciamo che, partito nel 1330 da Firenze per Napoli, vi si trovava ancora nel 1333, ed era ritornato in Firenze, quando ai 19 luglio del 1334 si collocò la prima pietra del campanile di Santa Maria del Fiore, del quale esso aveva dato il disegno ed era l'architetto. Da ciò è chiaro

Ravenna.

[1] Vasari, vol. I, pag. 327-28-29.

per noi ch' ei non potesse in sì breve tempo avere l'agio di fermarsi ad eseguire pitture in Gaeta, Roma, Rimini e Ravenna, quando non si volesse credere che egli ne avesse date le sole invenzioni tracciate sulla carta, e speditele di Firenze in que' luoghi, dove poi fossero state trasportate in grande e colorate sulle pareti dai suoi allievi. Tornato in patria, il Vasari narra che Giotto dipinse il Crocifisso di San Marco ed altre opere, di cui abbiamo già tenuto parola; e ci racconta inoltre come nell'anno 1327 essendo morto a Massa di Maremma, nel ritornare da Lucca, Guido Tarlati da Pietramala, vescovo e signore di Arezzo, fosse richiesto da Dolfo di Pietramala fratello di lui e da Pier Saccone, d'un disegno di sepoltura ricchissima; e come avendolo Giotto tracciato,[1] ne fosse affidata l'esecuzione ad Agostino ed Agnolo senesi, i quali lo incominciarono nel 1327, anno della morte di Guido, e lo finirono nel 1330;[2] e in questa occasione, che Pier Sacconi avuto il disegno da Giotto, presso Borgo San Sepolcro, di là se ne tornasse in Arezzo, portando seco una tavoletta di mano di Giotto con piccole figure, la quale se ne andò in pezzi, e Baccio Gondi, gentiluomo fiorentino, amatore passionato di belle arti, trovandosi Commissario di Arezzo, ne ricercasse con gran diligenza i resti, e tro-

Arezzo.

[1] Vasari, vol. I, pag. 330. Questa notizia non si trova nella prima edizione.

[2] Vasari, vol. II, pag. 5, nota 2, *Vita di Agostino ed Agnolo scultori senesi.* Molto giustamente osserva la nota 1 al Vasari, pag. 5, che sembra la cosa poco verosimile, come ciascun vede per se medesimo; Agostino ed Agnolo, come si esprime il Cicognara, eran già troppo esperti nell'arte per accettare il disegno d'altri. Erano al tempo stesso troppo savi per non gradire intorno al disegno proprio il parere di un Giotto, e quello che certo però gli è che tanto il carattere dell'architettura, quanto quello dei bassorilievi sono tali, che senza l'asserzione del Vasari noi non avremmo certamente pensato a Giotto. Ed è quindi a credersi che, se Giotto ha veramente dato il disegno, esso fu modificato in modo da non essere più riconoscibile come opera del Maestro fiorentino. Il monumento vedesi al suo posto nella Cattedrale di Arezzo.

vatine alcuni li portasse a Firenze, tenendoli con altre cose di Giotto in venerazione grandissima. Il Vasari ricorda anche un piccolo Crocifisso in campo d'oro col nome scritto di mano di Giotto, dall'eremo di Camaldoli passato nel monastero degli Angeli in Firenze.[1] Noi abbiamo veduto che nel 1327 Giotto non si era ancora mosso dalla Toscana per Napoli; ma senza tener conto della data che può esser un errore involontario del Vasari, a noi sembra palese la contraddizione per quello che nella *Vita di Agostino ed Agnolo senesi* (vol. II, pag. 5) il Vasari stesso racconta: cioè, che Giotto andando a Napoli passasse per Orvieto a vedere « l' opere che tanti uomini ci aveano fatto, e lodando molto quelle di Agostino ed Agnolo mettesse costoro per le mani di Pier Saccone da Pietramala, affinchè provvedessero al monumento sepolcrale del vescovo Guido. »

Santa Maria del Fiore.

Giotto nel 12 aprile 1334 venne creato capomaestro della Cattedrale di Santa Maria del Fiore, chiamata allora Santa Reparata, ed architetto del Comune.[2] Questa Cattedrale, fondata nel 1298, mancava ancora di cupola, di facciata e di campanile, quando moriva nel 1311 il 13 marzo, come già fu indicato, il suo architetto Arnolfo.[3] Si credette un tempo che Giotto avesse lavorato anco intorno alla facciata, e si voleva fosse di lui quella parte delle decorazioni che in addietro vedevansi fino sopra le

[1] Ignorasi qual fine abbia avuto. Anni addietro vedevasi nella chiesa di detto monastero, nel primo altare a dritta entrando, un Crocifisso da taluni creduto opera di Giotto, ma i caratteri erano quelli di un debolissimo pittore del principiare del secolo decimoquinto.

[2] La *provvigione* si legge nel Gaye, *Carteggio inedito degli artisti*, vol. I, pag. 181. Il Richa poi (*Chiese fiorentine,* vol. VI, pag. 23 e seguenti) ci informa che Giotto, secondo i Libri dell' Arte della Lana, fu chiamato a Firenze a dirigere la costruzione in corso di quel Duomo, e fu ordinato che gli fosse data regolarmente la sua provvisione, acciocchè seguitasse la fabbrica e non partisse da Firenze.

[3] Vedasi la nota a pag. 211, *Vita di Arnolfo.*

porte, come si riconosce tra gli altri in un dipinto di Domenico Ghirlandaio che esiste in una delle pareti della Sala detta *dell' Orologio* nel Palazzo della Signoria in Firenze. Ma quello che non ammette dubbio si è che Giotto fosse l'architetto dello stupendo campanile, come è provato dal decreto, nel quale si legge: « Si vuole che superata l' intelligenza etiam di chi fosse atto a darne giudizio, si costituisca un edifizio così magnifico, che per l'altezza e qualità del lavoro venga a superare tanti, quanti in quel genere ne fossero stati fatti da' Greci e da' Romani ne'tempi della loro più florida potenza. »[1] Ma Giotto non potè vedere la fine della costruzione del campanile, vera meraviglia dell' arte italiana, da lui ideato ed arricchito di opere scultoriche eseguite sopra suoi disegni da Andrea Pisano, ossia da Andrea da Pontedera, delle quali sculture noi ci riserviamo di parlare nella vita di questo artefice. Le parole del Villani, quanto alla costruzione del campanile di Santa Reparata, da noi ri-

[1] Il Richa (*Chiese fiorentine*, vol. VI, pag. 62) ha copiato questo ricordo (con la data dell' anno 1334) dalla pag. 56 del manoscritto di Del Migliore. Fu posta la prima pietra al campanile il 18 luglio del detto anno con grande solennità, essendovi intervenuto il Clero e gli Ordini religiosi, il Gonfaloniere, i Priori, il Magistrato e Simone Saltarello, esule arcivescovo di Pisa. Il Villani (*Cronaca*, lib. XI cap. 12) dice: « Nel 1334, a dì 18 di luglio, si cominciò a fondare il campanile nuovo di Santa Reparata, di costa alla faccia della chiesa in sulla piazza di San Giovanni. E a ciò fare, e benedire la prima pietra fu il Vescovo di Firenze con tutto il chiericato e co' signori Priori, e l'altre signorie con molto popolo a grande processione, e fecesi il fondamento infino all' acqua tutto sodo; e soprastante e provveditore della detta opera di Santa Reparata fu fatto per lo Comune maestro Giotto nostro cittadino, il più sovrano maestro stato in dipintura che si trovasse al suo tempo, e quegli che più trasse ogni figura e atto al naturale, e fugli dato salario del Comune per rimunerazione della sua virtù e bontà. Il qual maestro Giotto tornato da Milano, che 'l nostro Comune ve l'aveva mandato al servigio di quel Signore, passò di questa vita a dì 8 gennaio 1336 e fu seppellito per lo Comune a Santa Reparata con grande onore. E in questo tempo, ec. » Questa testimonianza, riavvicinata all' asserzione del Richa, sembrerebbe dimostrare che fosse proibito a Giotto, durante il lavoro, di allontanarsi da Firenze senza il permesso del Comune.

portate nella nota della pagina precedente, e ripetute dal Pucci nel suo *Centiloquio,* vanno meglio chiarite dalle altre informazioni date a questo proposito dal Pucci stesso, il quale ci narra come non conducesse Giotto la costruzione della torre che poco più sopra ai bassorilievi, aggiungendo inoltre che lo proseguì Andrea Pisano, al quale fu tolta la direzione del lavoro per non essere riescito nel tentativo di recarvi un miglioramento, e venne data a Francesco di Talento, la qual' opera fu poi abbandonata per dare compimento alla chiesa.[1] Benchè il Ghiberti ci dica che le sculture del campanile siano disegnate ed anco eseguite in marmo da Giotto stesso,[2] pure, se bene si osservino,

[1] Pucci, op. cit., canto LXXXV, sotto l'anno 1334:

Nell' anno, a dì dicianove di luglio
Della chiesa maggiore il campanile
Fondato fu, rompendo ogni cespuglio,
Per mastro Giotto, dipintor sottile,
Il quale condusse tanto il lavorio
Che primo intagli fe' con bello stile.
Nel trentasei, siccome piacque a Dio,
Giotto morì d' età di settant' anni,
E 'n quella chiesa poi si seppellio.
Poscia il condusse un pezzo con affanni
Quel solerte maestrò, Andrea Pisano
Che fe' la bella porta a San Giovanni.
Ma per un lavorìo, che mosse vano,
Il qual si fece per miglioramento,
Il maestro gli fu tratto di mano,
E guidòl poi Francesco di Talento,
Infine al tutto fu abbandonato
Per dar prima alla chiesa compimento.

Fazio degli Uberti che nel *Dittamondo,* composto circa il 1360, quasi mai non si arresta ad opere di arte, fa una eccezione pel Battistero e pel Campanile della sua Firenze, e nel lib. III, cap. 10, prorompe in queste parole:

Io vidi molti luoghi ricchi e cari,
Ma sopra tutto mi piacque il Battista
Che d' intaglio di marmo non so il pari.
E se compiuto fosse a lista a lista
Il campanil, come l' ordine è preso,
Ogni altra vincerebbe la sua vista.

[2] Ghiberti, *Comm.*, pag. XIX. Le prime storie che sono nell' edificio, il quale fu da lui edificato, del campanile di Santa Reparata, furono di sua mano scolpite e disegnate.

mentre si riscontrano in esse tutte le grandi massime di Giotto, elevate ormai a precetti d'arte, nel modo come sono intese le forme, le giunture, le estremità ed anche i tipi, i caratteri delle teste ed il panneggiamento, vi si vede alquanto della vecchia maniera; il che ci fa credere che veramente Giotto fatti i disegni ne affidasse l'esecuzione ad altri, e questi fosse Andrea Pisano, il quale, come abbiamo veduto, dopo la morte di Giotto, benchè per poco tempo, ebbe la direzione della fabbrica del campanile, ed anche perchè noi sappiamo come a lui Giotto avesse già fornito il disegno per la porta di bronzo del Battistero di San Giovanni.

Mentre si tirava innanzi la fabbrica del campanile, racconta il Vasari che Giotto fece altri lavori di pittura, fra cui una tavola per le monache di San Giorgio in Firenze, che il Ghiberti chiama perfettissima,[1] e della quale non si ha più notizia.[2] Si è egualmente perduto il grande affresco eseguito nella grande sala del Palazzo del Podestà di Firenze dal Ghiberti ricordato e dal Vasari con le seguenti parole: « Dipinse Giotto il Comune rubato da molti; dove, in forma di Giudice con lo scettro in mano, lo figurò a sedere, e sopra la testa gli pose le bilance pari, per le giuste ragioni ministrate da esso; aiutato da quattro Virtù, che sono la Fortezza con l'animo, la Prudenza con le leggi, la Giustizia con l'armi, e la Temperanza con le parole: pittura bella, ed invenzione propria e verisimile. »[3]

San Giorgio in Firenze.

Palazzo del Podestà.

Badia in Firenze.

Oltre alle pitture che Giotto condusse per la chiesa della Badia in Firenze da noi già a suo luogo ricordate, il Vasari gli fa dipingere in questa occasione un' altra

[1] Vasari, vol. I, pag. 334, e Ghiberti, *Comm.*, pag. XIX.

[2] Il Cinelli (*Le bellezze della città di Firenze,* 1677, pag. 119) la ricorda anch' esso senza darci il soggetto.

[3] Ghiberti, *Comm.*, pag. XIX, e Vasari, vol. I, pag. 334.

volta nella stessa chiesa tre mezze figure sull'arco sopra la porta di dentro, aggiungendo che già al suo tempo esse erano state ricoperte di bianco per illuminare la chiesa. Anche il Ghiberti ce le ricorda.[1]

Giotto a Milano.

Cadrebbe in questo frattempo l'andata di Giotto a Milano, mandatovi al servizio di quel Signore dal Comune di Firenze.[2] Nè il Vasari, nè altri, ci dicono quali lavori vi abbia eseguiti; ma a noi sembra che assai breve dovesse essere in ogni caso quel soggiorno di Giotto a Milano, una volta che sappiamo come il 19 luglio del 1334 fosse posta in sua presenza la prima pietra del campanile, di cui esso aveva fatto il disegno e ne era l'esecutore, e molto più se egli potè condurre in quell' intervallo di tempo, cioè dal 1334 fino alla sua morte, avvenuta l'8 gennaio 1336, le altre opere che gli vengono attribuite. I funerali fatti a Giotto furono degni della fama guadagnatasi, e gli furono resi con grande onore, come dice il Villani, e per cura del Comune venne a Santa Maria Reparata seppellito.[3] Benedetto da Maiano più tardi onorò sè e lui, eseguendo per ordine di Lorenzo il Vecchio il busto in marmo, che ancora oggidì si vede insieme coll' iscrizione composta da Angelo Poliziano:

Morte di Giotto.

Ille ego sum, per quem pictura extinta revixit,
Cui quam recta manus, tam fuit et facilis.
Naturae deerat nostrae quod defuit arti:
Plus licuit nulli pingere, nec melius.
Miraris turrim egregiam sacro aere sonantem?
Haec quoque de modulo crevit ad astra meo.
Denique sum Iottus, quid opus fuit illa referre?
Hoc nomen longi carminis instar erit.[4]

[1] Vasari, vol. I, pag. 334, e Ghiberti, *Comm.*, pag. XIX.
[2] La sua gita dev' essere avvenuta sotto Azzone Visconti.
[3] Villani, libro XI, pag. 12.
[4] Cinque altri epigrammi, parte editi e parte inediti, furono fatti dal Poliziano prima di questo, del quale poi si contentò. Vedi nota 1 in Vasari, pag. 342.

Terminata così la vita di questo grande Maestro fiorentino, per opera del quale le arti belle, deposte le vecchie, imperfette e difettose forme dei tipi italo-bizantini, acquistarono vita novella, improntandole esso di forme e caratteri nazionali, non resta ora che a ricordare altre pitture di Giotto, ed alcune altre, le quali, sebbene a lui attribuite, pure mostrano pei loro caratteri di non appartenergli.

Galleria Brera a Milano.

La Madonna col Putto che vedesi nella Galleria di Brera venne ivi portata da Bologna, nella cui Galleria comunale sono rimaste le parti laterali con la base o gradino. Si racconta che il quadro trovavasi nella chiesa di Sant'Antonio abate di Bologna. La parte centrale che sta a Brera rappresenta l'intera figura della Madonna seduta in trono col Fanciullo fra le braccia, il quale colla mano sinistra si tiene alla veste della Madre, mentre stende l'altra ad accarezzarle il mento, e la guarda sorridendo. Esso poggia il piede destro sul braccio della Madre, quasi per aiutarsi ad avvicinarlesi.[1] Superiormente, entro ad un tondo, la mezza figura dell' Eterno, vestito di bianco e colle spade che gli escono dalla bocca, tenendo con una mano le chiavi e coll'altra il mondo così come è descritto nell' *Apocalisse*. La Madonna ha la testa regolarmente ovale coperta dal manto, e di sotto pende il velo che gira attorno alla faccia e le copre il collo. Ha guardatura dolce e compiacente, ma le forme degli occhi si dilungano di troppo in senso orizzontale. Il movimento è semplice e severo.[2] Il Figliuoletto vestito di camiciuola

[1] Sulla base del trono è scritto: *Op̃ magistri Iocti de͂ Flora͂;* porta il n. 125.

[2] Il colore del manto azzurro della Madonna è troppo vivace e forte di tinta, ed inoltre le forme delle pieghe non sono disegnate e modellate con quella fermezza ed intelligenza proprie di Giotto, lo che ci lascia pensare che possa essere stato, in tempi passati, come si usa dire, rinfrescato. Un restauro, cresciuto di tinta, vedesi nella parte superiore dell' abito, là dove il Bambino vi si attacca con la mano.

bianca, orlata di fini ricami in oro, mostra fanciullesca gaiezza, ma il suo sorriso non è troppo in armonia col rigido movimento della figura.

Galleria Comunale di Bologna.

Le parti laterali che conservansi a Bologna contengono gli Arcangeli Michele e Gabriele coi Santi Pietro e Paolo. La base offre entro a cinque tondi altrettante mezze figure; nel centro l'*Ecce Homo*, da un lato Maria e l'evangelista Giovanni, e dall'altro il Battista e Maria Maddalena. Queste parti hanno patito ingiurie da ineguale e soverchia pulitura, per la quale scomparvero le ultime finitezze che davano fusione e vigorìa alle tinte, rimanendo per tal modo allo scoperto il sottoposto colore ed in alcuni luoghi perfino la stessa preparazione.[1] Dobbiamo però convenire che cotali figure non soddisfano tanto quanto quelle della tavola centrale (che è a Milano), e di ciò in parte dev'essere cagione il danno che patirono per la pulitura. Le mezze figure della base, quantunque piacevoli, non hanno però quel carattere severo, maschio e robusto che contraddistingue sempre le figure dipinte da Giotto. Così pure vedesi una esecuzione diligente ed accurata, ma non quella fermezza e decisione proprie del maestro; il che ci fa credere che Giotto in questo dipinto siasi servito dell'aiuto di qualche suo scolare. Vuole inoltre la tradizione che Giotto abbia dipinto questo quadro per Goro Pepoli, il quale fece edificare nel 1330 la chiesa di Santa Chiara degli Angeli, dinanzi Porta Castiglione; e si aggiunge che negli otto mesi, nei quali l'artista si occupò a lavorare, abbia avuto alloggio e vitto nel convento stesso degli Angeli.[2] Essendo

[1] Questo guaio vedesi nella figura dell'Arcangelo Gabriele più che nelle altre.

[2] Vedi Zanetti, *Guida anonima di Bologna*, 1792, e Lamo Graticola di Bologna, 1844. L'ultimo assicura inoltre che le quattro figure ai lati della vecchia Porta Galliera sono state fatte da Giotto per commissione di certo Scannabecco. Lo stesso Lamo attribuisce a Giotto anche

nel 1330 Giotto partito da Firenze per Napoli, e ritornato a Firenze solo nel 1334, non potrebbe, a parer nostro, essersi trovato a Bologna che dopo quest' anno; ma a noi pare difficile che si possa ammettere un soggiorno di Giotto a Bologna in quel tempo, cioè dopo il 1334, per quanto già s'è detto parlando della sua gita a Milano.

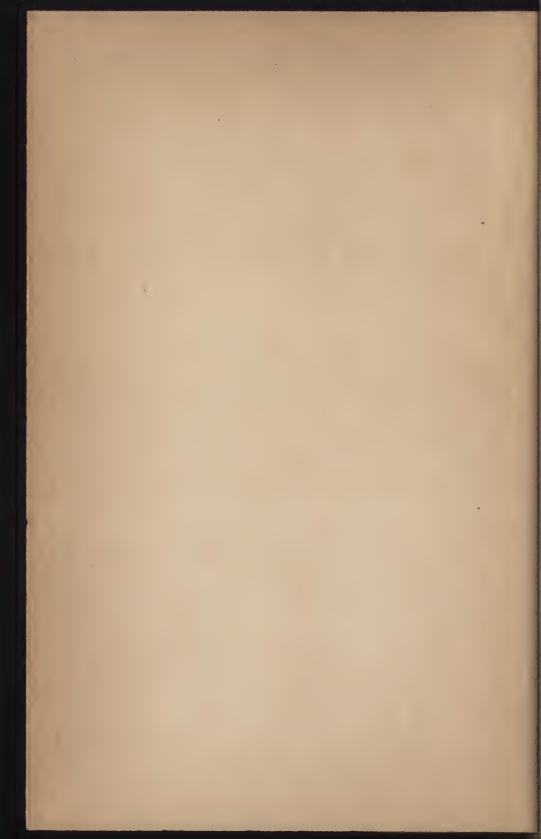
Tra le opere sparse qua e là fuori d'Italia, una è quella tavola col San Francesco che riceve le Stimate, con tre storie della vita di lui figurate sotto, la quale Giotto stesso da Firenze mandò al convento di San Francesco di Pisa,[1] pittura che ora vedesi al Museo del Louvre. Questo è un dipinto che conserva ancora col nome del pittore l'impronta della sua mano ad onta dei danni patiti. La composizione principale del quadro, cioè il movimento del Santo e del Cristo che in forma di Serafino crocifisso gli imprime le Stimate, è quasi identica a quella degli altri dipinti dello stesso argomento che noi abbiamo già esaminati nella chiesa superiore di Assisi, ed in Padova nel Capitolo del convento di Sant' Antonio. Le storie dipinte nella base rappresentano: una, la visione del papa Onorio III, quando scorge San Francesco che sostiene la chiesa del Laterano in procinto di cadere; l'altra, San Francesco che unito a diversi confrati riceve l'approvazione della Regola dal Pontefice; l'ultima, quando San Francesco intima il silenzio agli uccelli. Queste composizioni per i caratteri delle figure, per le loro movenze ricordano in tutto quelle che vedonsi negli stessi soggetti nella chiesa superiore di Assisi, per modo che può ben dirsi come esse non siano che una ripetizione di quelle in piccolo.[2]

Museo del Louvre a Parigi.

gli affreschi a Mezzaratta, quando invece, come vedremo a suo luogo, sono lavori di pittori della scuola di Bologna.

[1] Vasari, vol. I, pag. 317.

[2] Si trova al Louvre sotto il n. 209. Questo quadro dalla chiesa di San Francesco fu trasportato in quella di San Niccola, poi nella Cappella Maggiore al Camposanto pisano, dove malconcio dai restauri fu

LE STORIE DI GIOBBE nel Camposanto di Pisa.

Camposanto di Pisa.

Questo poi è certo per noi, che Giotto non ha mai dipinto nel Camposanto di Pisa le storie di Giobbe a lui attribuite dal Vasari, il quale di più vorrebbe farci credere che per esse Benedetto XI chiamasse Giotto a Roma.[1] Questi freschi, come il dimostra la loro maniera, sono d'un abile seguace di Giotto, e noi avremo occasione di riparlarne laddove tratteremo degli scolari e seguaci di lui, e più precisamente di Francesco da Volterra.

Londra.

Anche in Inghilterra abbiamo veduto un quadretto, ricco di figure e della maniera propria del gran Maestro fiorentino. Esso era posseduto dal signor Bromley Davenport, e rappresenta la Tumulazione della Vergine colla solita composizione, alla quale, come era usanza dei tempi, molti Angeli vedonsi prender parte ed assistere con ceri accesi e turiboli alla mesta cerimonia. Due di loro coll'aiuto d'uno degli Apostoli calano la salma nella tomba, mentre nel mezzo il Redentore, ritto della persona, tiene tra le sue braccia l'anima della defunta figurata sotto le sembianze di sorridente fanciullo. Ai lati abbiamo gli Apostoli in vario atteggiamento ed espressioni di dolore; uno di essi legge sopra un libro salmi o preci d'occasione, mentre un altro Apostolo coll'aspersorio benedice. Questo dipinto, avente figure di piccola dimensione, è stato inegualmente pulito, poi qua e là ritoccato, e però il colore manca della sua freschezza, i caratteri e le forme delle figure ne hanno patito ingiuria. Noi pensiamo che questa tavoletta possa esser quella, di cui parla il Vasari come esistente un tempo nella chiesa di

visto dal Morrona, il quale vi scoperse il nome del pittore (nota 3 in Vasari, pag. 317). Il colore ha perduto della sua vivacità e freschezza, come difetta la pittura di modellatura e di rilievo, a causa dei danni sofferti per le ingiurie del tempo, e per la pulitura e pei restauri. Sulla parte inferiore della cornice si legge: *Opus Iocti Florentini.*

[1] Intorno a ciò vedi quanto si disse innanzi nel Capitolo XI.

Ognissanti a Firenze, « dipinta da Giotto con infinita diligenza, dentro la quale era la morte di Nostra Donna con gli Angeli intorno e con un Cristo che in braccio l'anima di lei riceveva. » Quadro, secondo il Vasari, particolarmente lodato da Michelangelo Buonarroti, e rubato dalla chiesa fino da quei tempi. Prima del Vasari lo ha ricordato il Ghiberti in Ognissanti, dicendo: « Nell' una era la morte di Nostra Donna con Angeli e con dodici Apostoli e Nostro Signore intorno fatto molto perfettamente. » [1]

Firenze.

La principessa Orloff possiede una tavoletta con piccole figure rappresentante la Cena di Nostro Signore cogli Apostoli. La maniera del dipinto è quella di Giotto, al quale crediamo possa appartenere. Il Cristo di profilo (alla sinistra di chi guarda) sta a capo di tavola, e sulle ginocchia di lui vedesi Giovanni svenuto appoggiarvi il capo. Il Salvatore tiene amorosamente la mano sul capo dell' Apostolo diletto, e coll' altra levata in atteggiamento dignitoso e tranquillo pare che dica: *uno di voi mi tradirà*. Gli Apostoli in bell' ordine l' uno dopo l'altro si stanno seduti (tutti da un lato) a mensa. Le figure sono bene distribuite, variati i loro movimenti, e mostrano curiosa sorpresa nel sentire quelle parole; fra questi il

[1] Vasari, vol. I, pag. 331, e Ghiberti, *Comm.*, pag. XIX. Questo quadretto passò nella Raccolta Martin a Londra. Tra i quadretti che rappresentano il medesimo soggetto, merita esser ricordato quello del signor F. Reiset a Parigi, intelligente conoscitore di oggetti di belle arti; la composizione è alquanto diversa, come diversa è la forma della tavoletta: questo dipinto è in parte guasto da ritocchi. La maniera è quella d' un seguace di Giotto e con quei caratteri soliti a vedersi nelle opere che sono attribuite a Giottino. Ricorderemo inoltre il bellissimo quadretto della Morte della Madonna, del quale trovasi l' incisione nella *Etruria Pittrice,* e nel D'Agincourt come cavata da un' opera di Giotto, mentre il dipinto è del Beato Angelico. Noi abbiamo veduto il quadro nella raccolta del signor W. Füller Maitland in Inghilterra. Come pittura dell' Angelico è tenuta da quel signore; e sotto tale nome trovavasi anco tra i quadri nella grande Esposizione di Manchester l'anno 1857. Un tempo appartenne al signor Warner Ottley.

San Pietro che trovasi vicino al Cristo preme forte sulla tavola col manico del coltello impugnato nella destra, in atto quasi minaccioso, e girandosi prontamente verso Cristo pare lo fissi per conoscere da lui chi sia il traditore. L'esecuzione è molto accurata, il colore chiaro e vivace, malgrado di qualche leggiero ritocco fatto con tinte trasparenti; così alcuni colori delle vesti hanno perduto alcun poco della loro primitiva vigoria.[1]

Padova.

Un' altra opera di Giotto ricorderemo, della quale ignorasi la fine, ed è quella Madonna che il Petrarca regalò per testamento a Francesco da Carrara, signore di Padova. L'è una prova che Giotto oltre essere amico di Dante e da esso stimato, lo fosse anche dal Petrarca, come ne fanno fede le parole da questo usate nel legare il dono: *Transeo ad dispositionem aliarum rerum; et praedicto igitur domino meo Paduano, quia et ipse per Dei gratiam non eget et ego nihil aliud habeo dignum se, mitto tabulam meam sive historiam Beatae Virginis Mariae, opus Iocti pictoris egregii, quae mihi ab amico meo Michaele Vannis de Florentia missa est, in cuius pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent.* Ed in qual concetto il Petrarca tenesse Giotto, l' abbiamo pure in una sua epistola latina nel quinto libro delle *Famigliari,* dove dice queste parole: *Atque (ut a veteribus ad nova, ab externis ad nostra transgrediar) duos ego novi pictores egregios, nec formosos, Ioctum Florentinum civem, cu-*

[1] Il quadretto ha la seguente iscrizione: « Hoc opus fecit fieri domina Giovanna uxor olim Gianni de Bardis pro remedio animae ipsius » Gianni. Magister Iocti de Florentia. » Sebbene queste lettere non siano scritte con finezza, hanno tuttavia la forma di quelle del tempo. Forse l'iscrizione è del maestro stesso, o di chi per lui ne ebbe l'incarico, come può essere stata fatta porre dal committente, o da altri che volesse lasciar memoria dell' autore della pittura, o del motivo per cui fu eseguita e della persona che l'aveva ordinata. Che se anche si provasse un giorno essere l'iscrizione un' aggiunta posteriore, il dipinto però mostra sempre i caratteri proprii del Maestro fiorentino.

ius inter modernos fama ingens est, et Simonem Senensem. Novi scultores aliquot, etc.[1]

Firenze.

Tra le opere che passano sotto il nome di Giotto, ma che per i caratteri che hanno mostrano di non essere, una è quella nella Galleria degli Uffizi a Firenze rappresentante l'Orazione nell'orto. Sotto, nella base, la Cattura di Cristo e la sua Crocifissione. I caratteri delle figure come la tecnica esecuzione appartengono alla fine del secólo decimoquarto e alla prima metà del seguente, e tengono somiglianza con quelli che si osservano nei dipinti di Don Lorenzo Monaco.

Parma.

In Parma, fra le pitture che abbiamo vedute nella guardaroba del Palazzo Reale, vi era una tavola pure attribuita a Giotto e secondo noi erroneamente. In essa è figurata la Morte della Madonna, con Cristo che fra le braccia tiene l'anima della defunta Madre in forma di fanciullo, colle solite figure degli Apostoli e degli Angeli all'intorno che fanno corona e compiono la cerimonia. La parte superiore di questa tavola, di forma acuminata, facilmente riconoscibile pei caratteri identici, trovasi invece nella Galleria Reale di Parma. Rappresenta la Madonna[2] che portata in cielo da quattro Angeli dà la sua cintola a San Tommaso.[3] La maniera di questo

[1] Vasari, vol. I, pag. 335 e seguenti. Già che parliamo di opere smarrite, crediamo di ricordare a questo proposito che nell'anno 1329, quando dunque Giotto ancora viveva, uscì un decreto che non solo vietava a tutti i proposti municipali ed impiegati del Comune di far fare o promuovere qualsiasi quadro su case o luoghi che servissero di alloggio o di ufficio ad essi impiegati, ma ordinava altresì la demolizione di tutti i quadri e le statue esistenti in onta a detta legge. Erano eccettuate le sole opere d'arte, che rappresentassero il Salvatore, Nostra Donna, oppure una vittoria, o la conquista di qualche città, ottenuta dai Fiorentini. Sarebbe importante se si potesse rinvenire la nota delle opere distrutte in forza di quel decreto, che viene riportato dal Gaye nel vol. II, pag. 473.

[2] La testa è tutta ricoperta da nuovo colore.

[3] Nel *Catalogo* sta sotto il n. 16.

dipinto è quella stessa che vedesi nei seguaci di Taddeo ed Agnolo Gaddi, e quale riscontrasi più propriamente nelle opere di Niccolò di Pietro Gerini e di Lorenzo di Niccolò, al primo dei quali pittori noi pensiamo che si possa attribuire questa tavola.[1]

Torino.

Il quadro che nella Galleria di Torino si ascrive a Giotto e che rappresenta la Vergine in trono col Bambino, ed Angeli che le stanno ai lati, ed il Padre Eterno di sopra, è lavoro d' uno dei tanti deboli imitatori della maniera giottesca.[2]

Monaco di Baviera.

Il *Catalogo* della Galleria di Monaco di Baviera sotto i num. 556 e 560 enumera due quadretti come opere di Giotto. L' uno rappresenta la Cena di Nostro Signore, e l' altro di simile grandezza rappresenta Cristo in croce con San Francesco in ginocchio che gli bacia i piedi, e la Vergine dall' altro lato con San Giovanni Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea. L' ultimo *Catalogo*, del 1868, dice che essi formavano parte della serie dei quadretti che prima erano nella Sagrestia di Santa Croce a Firenze, di cui sopra abbiamo parlato. Certamente che la maniera dei due quadretti di Monaco è simile a quella che abbiamo veduta nei quadri appartenenti una volta alla Sagrestia di quella chiesa; ma non ci pare però che essi potessero formar parte di quella serie, giacchè in fra i quadretti che da Santa Croce passarono all' Accademia di Belle Arti in Firenze vi sono, come già fu notato, i due soggetti medesimi che sono rappresentati nei quadri di Monaco. Inoltre la forma delle due tavolette è diversa da quella dei quadretti che erano in Santa Croce, mentre questi hanno la forma d' un rosettone, e quelli

[1] Dopo scritte queste pagine le due pitture vennero riunite insieme, ed ora formano un sol quadro, come era in origine, sotto i numeri 7 ed 8 di quella Galleria.

[2] Nel *Catalogo* sta sotto il n. 91.

di Monaco sono di forma rettangolare, e sembrano piuttosto parte d' una predella, o base di qualche quadro. È bensì vero che per merito d' arte essi sono da collocarsi nella stessa categoria di quelli che erano a Santa Croce. Degli altri quadri da noi un tempo veduti in questa medesima Galleria ed attribuiti a Giotto non parleremo ora, perchè furono collocati, da ultimo, sotto il nome d' altro pittore, riservandoci a discorrerne a suo tempo tra i lavori degli scolari ed imitatori della maniera giottesca, o d' altro pittore che sia.

Berlino.

A Berlino, oltre i due quadretti che formavano parte di quelli della Sagrestia a Santa Croce, trovasi ancora sotto il nome di Giotto una Madonna col Putto, debole lavoro della scuola fiorentina della fine del secolo decimoquarto.

Londra.

La tavoletta che vedesi in Inghilterra nella raccolta dei quadri di Lord Ward, rappresentante l' ultima Cena di Nostro Signore, non è lavoro che arrivi al merito di quelli del maestro; mostra invece tutta la maniera dei seguaci di Giotto, e potrebbe essere di Agnolo Gaddi. Il quadro proviene dalla raccolta dei dipinti che aveva il conte Bisenzio in Roma.

Manchester.

A Manchester nell' Esposizione dell' anno 1857 vedeasi un quadro di figure grandi quasi al naturale, di proprietà di Lord Northwick, rappresentante la Morte della Madonna, esposto sotto il nome di Giotto, quando invece i caratteri del dipinto e la tecnica esecuzione mostrano chiaramente essere lavoro di Bartolomeo Vivarini, pittore, come ognun sa, della scuola veneta e che ha vissuto più d' un secolo dopo Giotto. La segnatura originale col nome di Bartolomeo Vivarini e l' anno 1499 vennero adulterati (come bene attentamente esaminando da vicino si scorge) col cambiare di modo parte delle lettere e dei numeri da darne il nome di Giotto e l' anno 1330. Noi crediamo che questo quadro sia quel

medesimo che Bartolomeo Vivarini eseguì per la Certosa di Padova, e che è ricordato nel secolo scorso dal Moschini nella sua *Guida di Murano;* il qual quadro fu portato a Venezia dopo soppressa la Certosa di Padova, e là venne restaurato da Maria Sasso, e poscia venduto nel 1775 al Ministro inglese. L'iscrizione originale invece diceva: *Hoc opus factum fuit Venetiis per Bartholomeum de Murano* 1499.[1]

Nella stessa galleria di Lord Northwick vedevasi una piccola Crocifissione con molte figurette, anch'essa attribuita a Giotto, ma invece, desumendolo dai caratteri della pittura, non è questo neppure un lavoro della scuola fiorentina, ma bensì della senese.

Scozia.

Nella raccolta che trovasi nel Castello del Duca di Nothumberland ad Alnwick in Scozia, vi è una tavoletta con quattro storie.[2] Essa proviene dalla Galleria Camuccini di Roma. La pittura mostra gli stessi caratteri che riscontransi in due quadretti d'eguale dimensione e forma, i quali trovansi, divisi in sei scompartimenti e rappresentanti la Passione di Cristo, nella Galleria Sciarra di Roma, attribuiti pure a Giotto.[3] Questi quadretti tutti mostrano quella maniera che si riscontra in alcune opere assegnate a Giottino, ma più propriamente quella delle opere di Giuliano e Pietro di Rimini, pittori della fine del secolo decimoquarto, i lavori dei quali (come avremo

[1] Noi avremo occasione di parlarne di nuovo, quando tratteremo della scuola veneta. Frattanto per maggiori schiarimenti vedi la *Vita di Bartolomeo Vivarini,* vol. IV, pag. 48-49, dell'edizione inglese.

[2] In una l'Incoronazione della Madonna con Angeli e Santi; sotto San Francesco che riceve le Stimate, e in un lato San Giovanni Battista che prega. In un'altra il Padre Eterno in gloria, la Madonna e Nostro Signore ai lati, ed Angeli e Santi intorno, e di sotto un tempio con un altare con sopra dei libri; ai lati del quale uomini e donne che pregano. Nell'ultima storia Santa Caterina che predica davanti al Re, alla presenza di molti uditori. Il tutto su fondo dorato.

[3] Stanza IV, n. 22.

luogo di osservare) corrono spesso sotto il nome di Giotto.

Oxford.

Da ultimo ricorderemo un quadro ad Oxford nella Galleria che appartiene al *Christ-Church,* rappresentante la Madonna col Bambino, San Lorenzo e Santa Caterina, per dire che, quantunque vi si legga il nome di Giotto di Bondone, non è opera di lui, e l'iscrizione che porta è falsa.[1]

[1] Porta il n. 120. È un lavoro dozzinale di quei tempi e per di più imbrattato dal ridipinto, ora venuto scuro.

APPENDICE PRIMA.

Assisi. Chiesa superiore.

A ciò che fu esposto a pag. 262-264 e 269 nelle note del Capitolo quinto, descrivendo le pitture della chiesa superiore di San Francesco in Assisi, altre notizie dobbiamo aggiungere di quanto emerse dai lavori che vi furono continuati, mentre queste pagine erano sotto i torchi.

Chiesa inferiore.

Nella navata della chiesa inferiore, rimosso il pulpito di legno che era stato collocato a ridosso della parete, si pose allo scoperto la storia rappresentante le esequie di San Francesco, di cui si parlò a pag. 257.

Nella crociera, a destra, tolta la cornice e l' altare di legno dorati che erano stati sovrapposti alla pittura della Madonna di Cimabue, di cui si è trattato a pagine 319-320, si ricuperò tutto all' intorno quella parte del dipinto che era coperto dalla cornice, non che la metà inferiore di esso, sopra la quale era addossato l' altare: vale a dire, la figura della Madonna dai ginocchi in giù, e buona parte delle figure degli Angeli che sono ai lati del trono. Nè si esitò di tòrre via la lunetta che in basso, sopra il lavoro di Cimabue, era stata dipinta con tinta azzurra stellata nel mezzo del quadro, onde servisse di fondo ad altra pittura di cinque mezze figure di Santi, che ivi presso furono dipinti da un abile seguace della maniera di Giotto. Mercè questa operazione apparvero i gradini e la base del trono della Madonna di Cimabue col rimanente del fondo e della simulata cornice;

e più sotto quella che determina la grandezza e la forma primitiva dell'altro affresco or ora ricordato delle mezze figure dei Santi, non che la preparazione del fondo con tracce dell'originale suo colore azzurro. Il Botti, oltre questo dipinto, ha ripulito con molta cura anche quello di Cimabue, il quale però fu trovato mancare in parte del suo colore, come le forme non conservare a pieno il carattere primitivo.

Nella parete di contro, tolta via la cantorìa con l'organo, si è rinvenuta parte della decorazione dipinta nella grossezza del costolone che gira attorno alla vôlta, ove sono le allegorie di Giotto; e sotto, all'incominciare del detto costolone, sonosi scoperti alcuni avanzi di altra decorazione, i quali per i loro caratteri si riconoscono anteriori alle pitture di Giotto. Ciò conferma quello che già fu notato a pag. 319 nella vita di Cimabue, che cioè questa parte ancora della chiesa era stata dipinta prima che Giotto vi ponesse mano.

Ma la remozione della cantorìa e dell'organo ci ha fatto altresì ricuperare la metà incirca del dipinto rappresentante il miracolo operato da San Francesco, quando resuscitò il fanciullo di Casa Spini, ricordato da noi nella vita di Giotto a pag. 409 e successive. Essa consiste nel fanciullo che cade dalla torre; e sotto, nel mezzo del dipinto nella metà della figura di quel fanciullo resuscitato; più quattro donne inginocchiate attorno di lui in atto di pregare, [1] e da un lato un uomo a braccia tese e colle mani aperte mostra sorpresa alla vista del fanciullo redivivo. [2] Questi è seguìto da una donna, piut-

[1] La prima di queste è priva delle braccia e delle mani; la seconda rivolta verso il fanciullo che cade dalla torre, manca d'una parte del braccio sinistro e della spalla. È pure offesa nel colore la schiena del fanciullo resuscitato ed una porzione del fondo azzurro.

[2] Manca della faccia e di parte del braccio destro, e si è perduta anco una parte del colore della torre.

tosto attempata, anch' essa in profilo, la quale guarda al fanciullo; forse sono i genitori.

Dall' altro lato della crociera fu egualmente tolta la cantorìa con l' organo, e venne posta allo scoperto la metà circa della storia, ove San Francesco riceve le Stimate: vale a dire, il compagno del Santo seduto che legge, e il fondo del quadro con l' azzurro del cielo, e la chiesa fabbricata sulla roccia. Di questo fresco, che non è lavoro di Giotto, nè appartiene alla scuola fiorentina, vedasi quanto fu detto a pag. 174. Anche qui al principiare del costolone trovansi indizii di pittura più antica.

Nella parete di contro, ove è la Crocifissione attribuita al Cavallini (vedi sopra a pag. 175), rimosso il grande altare di marmo, si potè, di quel che mancava della figura del Cristo, ricuperare i soli piedi, ed alcune parti di molte figure che erano nascoste sotto la decorazione dell' altare, mentre il rimanente della pittura, nel mezzo, è tutto perduto.

Del dipinto in vicinanza a questo si ricuperò la metà della mezza figura di San Francesco, la quale era coperta dalla decorazione dello stesso altare. (Vedi ciò che si notò in proposito a pag. 175, nota 1.)

Nella Cappella Orsini (quella vicino alla Sagrestia) fatta alzare dal cardinale Napoleone Orsini, tolto via l' altare di legno dorato, venne allo scoperto la mezza figura della Madonna col Putto in braccio, e San Giovanni Battista e San Francesco ai lati. I caratteri di questo dipinto sono della scuola senese, e precisamente dei Fratelli Lorenzetti, e ricordano più la maniera di Pietro che quella di Ambrogio. Avremo occasione di parlarne nella vita di quei maestri, e nel trattare dei dipinti che trovansi da questo lato della crociera, come fu notato sopra a pag. 174 e seguenti, e di nuovo nella vita di Giotto a pag. 401. Sotto al dipinto apparve an-

che il cavo, ove doveva essere collocato il monumento sepolcrale di detto Cardinale, in quella guisa, noi crediamo, come è collocato l'altro del fratello di lui, il cardinale Giovanni Gaetano Orsini, che trovasi nella cappella di contro a questa dall'altro lato della crociera. Il qual monumento era nascosto sotto un grande altare di marmo insieme colla pittura della Madonna col Putto in braccio, San Francesco da un lato, e San Niccolò dall'altro dipinti nella parete sopra il monumento.[1]

Secondo il Vasari (vol. II, pag. 9) questa cappella col suo monumento marmoreo sono lavori di Agnolo da Siena. Del dipinto terremo parola laddove si discorrerà delle altre pitture che ornano le pareti. Siccome queste cappelle hanno identica forma, grandezza e carattere di architettura, e sono state alzate per commissione dei Fratelli Orsini, così è da credersi essere entrambe lavoro dello stesso artefice senese.

Poichè si parla di monumenti sepolcrali, noteremo ancora come nella Cappella detta di Sant'Antonio abate siano stati posti allo scoperto i due sepolcri con le statue di Blasio di Fernando duca di Spoleto, e di Grazia suo figlio, uccisi a Piediluco nel 1368. Questi monumenti sono collocati in due vani delle pareti ai lati dell'altare, ed erano quasi interamente nascosti da un muro alzato loro a ridosso, ma che non copriva le due iscrizioni laterali scolpite in pietra.

Chiesa superiore.

Abbiamo dimenticato descrivendo nella chiesa superiore il dipinto di San Francesco rapito in estasi (a pag. 348 segnato dal n. 12) che sotto da un lato, alla sinistra di chi guarda, si distinguono quattro frati in varii

[1] Vedesi sulla tomba coperta da un drappo il Cardinale giacere supino colle mani incrociate sul petto. Due Angeli sollevano la cortina a destra ed a sinistra: l'uno tiene la navicella dell'incenso, e l'altro, che si trovò monco della mano, teneva forse il turibolo.

e ben appropriati movimenti, i quali osservano il Santo, e nel fondo dietro di loro una città.

Per i lavori di riparazione e pulitura, i quali si stanno facendo intorno agli affreschi in questa chiesa superiore, abbiamo potuto riconoscere che nel dipinto segnato del n. VIII (vedi pag. 327) è figurata l' uccisione di Abele. Di questo dipinto sul davanti nel mezzo vedesi la figura di Abele distesa in terra; manca però delle spalle, di tutto il collo e della testa, nè di quel che rimane può dirsi ben mantenuto il colore. Vicino ai piedi, alla sinistra di chi guarda, è figurato, in atto di allontanarsi, Caino, che pure manca della testa, ed è offeso nelle braccia e nelle estremità. Si direbbe fosse rivolto col capo verso l'Eterno, del quale rimane soltanto la mano destra con piccola parte del braccio nell' alto del dipinto. Con l' intonaco è caduta la maggior parte del fondo, ed appena è rimasta nel mezzo qualche traccia di suolo con alberi.

Così abbiamo luogo di sostituire la descrizione da noi fatta del dipinto indicato col n. XV, a pag. 329, colla seguente.

Nel decimoquinto è rappresentato Giuseppe calato per metà nella cisterna, tenuto per le braccia da due dei fratelli; quello a sinistra manca della testa e del collo, nè il rimanente trovasi in buono stato di conservazione; meno danneggiato è l' altro. Dietro questo si distinguono due figure, l' una che guarda a Giuseppe, mentre il suo vicino è ad esso rivolto. Queste pure, come la figura di Giuseppe, sono prive qua e là del colore, specialmente nelle teste. Dall' altra parte alcune figure, anche queste più o meno guaste, rivolte verso Giuseppe. La prima colle braccia mezzo sollevate ed accennando a Giuseppe lo guarda attentamente, mentre quella che le sta alla sinistra è ad essa rivolta. Nel fondo si distinguono tut-

tavia alcuni resti delle montagne, ove vedonsi animali che pascolano. Anche questa parte della pittura è qua e là interrotta per mancanza del colore.

Salerno. Cattedrale.

Infine non vogliamo passare sotto silenzio che in questi giorni, come ne fummo assicurati, è stato con molta abilità ripulito e restaurato dagli artisti dello Studio del mosaico al Vaticano, a spese di papa Pio IX, il mosaico esistente nella Cattedrale di Salerno, del quale abbiamo discorso a pag. 117 e 118.

APPENDICE SECONDA.

Pel modo, onde questa fu quasi stereotipata sulla prima edizione, non ci fu dato d' intercalare a suo luogo le osservazioni od i mutamenti che potevamo riconoscere utili. Da alcune poche osservazioni però non abbiamo creduto di poterci affatto esentare.

Nella vita di Cimabue noi abbiamo posto in rilievo come risultasse da un documento ch' egli lavorava ancora intorno al musaico della Cattedrale di Pisa nell' anno 1302 (Stile Pisano — 1301 Stile Romano), mentre il Vasari già lo diceva morto nel 1300. [1] Dopo la pubblicazione nostra furono stampati e fatti di ragione pubblica dal nostro compianto amico Giuseppe Fontana di Pisa i due documenti, che per la loro importanza noi crediamo utile di qui riprodurre : [2]

I.

« Magister Cenni dictus cimabu pictor condam pepi de florentia de populo sancti Ambrosii et Johannes dictus Nuchulus pictor qui moratur pisis in cappella sancti nicoli et filius apparecchiati de Luca et quilibet eorum insolidum per solemnem stipulationem convenerunt et

[1] Vedi questo primo volume, Vita di Cimabue, pag. 315, 317.

[2] Due documenti inediti riguardanti Cimabue, pubblicati per cura di Giuseppe Fontana. Pisa, Tip. Nistri e C., 1878.

promiserunt fratri henrico magistro dicti hospitalis pro dicto hospitali recipiente quod hinc ad unum annum proxime venturum eorum manibus propriis facient pingent et laborabunt tabulam unam colonnellis tabernaculis et predula pictam storiis divine maestatis beate marie virginis apostolorum angelorum et aliis figuris et picturis de quibus videbitur et placuerit ipsi magistro vel alteri persone legiptime pro dicto hospitali. Et unam crucem depicta de argento deaurato ponendam ad tabernaculum de medio dicte tabule. Que picture maestatis divine beate marie virginis et apostolorum et aliorum sanctorum fiende in colonnellis et predula dicte tabule et planis tabule fiant et fieri debeant de bono et puro auro floreni et alie picture fiende in dicta tabula a colonnellis sursum in tabernaculis et angelis pasis et scorniciatis fiant et fieri debeant per eos ut dictum est de bono argento deaurato ponendam super altari majoris sancti Spiritus ecclesie sancte clare dicti hospitalis in ea longitudine qua est dictum altare et in ea altitudine de qua videbitur ipsi magistro vel alteri persone pro dicto hospitali. Et quod ipsam tabulam sic factam et pictam ut dictum est omnibus eorum expensis ponet super dictum altare fixam et firmam ut ipsi magistro videbitur expendere pro infrascripto salario. Alioquin penam infrascripti pretii et totius dampni interesse et expensas que propterea predictum hospitale substineret et pateretur. Et omnes expensas etc. Obligando se insolidum et cuiusque eorum heredes et bona insolidum ei recipienti pro dicto hospitali et ipsi hospitali pro dictis omnibus obligando. Renuntiando beneficio solidi et privilegio fori etc. Quare predictus magister pro dicto hospitali et eius vice et nomine per solemnem stipulationem convenit et promisit suprascriptis magistro Cenni et Johanni dare et solvere vel dari et solvi facere eis etc. pro pretio et nomine

certi pretii predicte tabule et eius laborerii libras Centum quinque denariorum pisanorum ad infrascriptos terminos videlicet hinc ad unum mensem proxime venturum libras Quadraginta denariorum pisanorum et residuum dicti pretii infine dicti anni vel ante sidicta Tabula conpleta vel facta esset. Alioquin penam dupli dicti pretii. Et omnes expensas etc. Obligando se etc. Renuntiando omni iuri etc. Et statuerunt inter se dicti contrahentes expacto quod quandocumque, magistri reciperent predictum pretium vel aliquam eius partem dabunt ipsi magistro vel alii persone legiptime pro dicto hospitali recipienti bonum et ijdoneum fideiussorem de pecunia et de tabula predicta facienda ut dictum est. Actum Pisis in loco dicti hospitali presentibus puccio filio Guidonis henriconis notari de cappella sancte Marie majoris et puccio vinario filio Cosci vinari de sancto blasio in ponte testibus ad hec rogatis MCCCII indictione xv ipso die Kalendarum Novembris.

II.

Magister Cenni dictus Cimabu pictor condam Pepi et Johannes dictus Nucchulus pictor filius Apparecchiati coram me etc. abuerunt et receperunt a fratre henrico magistro dicti hospitalis dante et solvente pro dicto hospitali et eius vice et nomine et de pecunia dicti hospitalis libras quadraginta denariorum pisanorum de summa et quantitate librarum centum quinque denariorum pisanorum quas predictus magister convenit et promisit dare et solvere eis pro pretio et nomine certi pretii unius tabule per cartam rogatam a me notario de quibus se etc. Et inde eum etc. et dictam cartam in dicta quantitate cassam et irritam vocaverunt. Actum Pisis in

loco dicti hospitalis presentibus Coscio condam argomenti de cappella sancti Petri incurte veteri et Puccio condam henrici de cappella sancti felicis testibus ad hec rogatis MCCCII indictione XV nonis Novembris.

Da questi documenti risulta che Giovanni Cimabue non era, come vuole il Vasari, della « nobile famiglia de' Cimabui » detti a quei tempi anche Gualtieri,[1] ma che Cimabue era un nomignolo, mentre di casato egli era *Cenni* figlio di Giuseppe da Firenze del popolo di Sant' Ambrogio, e che il pittore Giovanni detto « Nuchulus » figlio di Apparecchiato di Luca era lo stesso pittore Giovanni Apparecchiato, che nei documenti pubblicati dal Förster e dal Ciampi abbiamo trovato a dipingere in Pisa con altri pittori negli anni 1299-1300 (stile Pisano). Il quale Giovanni, oltre aver lavorato con Cimabue, per la testimonianza di quei medesimi documenti avrebbe lavorato anco in compagnia di Vincino Vanni da Pistoja, nel Camposanto Pisano.[2] Essendo il Cimabue chiamato « magister » nei due documenti pubblicati dal Fontana, ed essendo egli veramente il maggiore maestro dell' arte di quel tempo, si spiega come a lui fosse affidato, come a suo luogo s' ebbe a dire, un lavoro di tanta importanza, quale era il musaico dell' Abside della Cattedrale di Pisa,[3] mentre par dimostrato che Giovanni detto « Nucculus » figlio di Apparecchiato da Lucca, fosse un semplice pittore che lavorava sotto la dipendenza e la direzione di Cimabue, una volta che viene dopo questo ricordato e col solo appellativo di « pictor » la quale deduzione ci pare giustificata anche dall'altro documento,

[1] Vedi Vasari, Vita di Cimabue, vol. II, pag. 219, e questo primo volume a pag. 304.

[2] Vedasi il nostro vol. II, Vita di Buffalmacco, a pag. 78.

[3] Vedi di nuovo in questo volume I, pag. 315.

in cui dopo Vincino Vanni da Pistoja esso Giovanni è ricordato trovarsi in Pisa in quegli stessi anni.[1] Il signor Gaetano Milanesi ha messo in dubbio che i due documenti pubblicati dal Fontana possano riferirsi al Cimabue maestro di Giotto, e pensa invece che risguardino un altro pittore omonimo Cimabù o Cimabue.[2]

A noi veramente non sembra probabile che contemporaneamente potessero fiorire nello stesso paese due pittori ugualmente Fiorentini ed amendue celebri, senza che alcun scrittore contemporaneo o prossimo gli avesse a distinguere o ricordare, o comunque a farne cenno per togliere ogni confusione: per la qual cosa noi siamo invece d'avviso che fino a migliore prova in contrario debbasi credere all'esistenza d'un solo pittore chiamato Cimabue, che è il maestro di Giotto.

NICCOLA PISANO.

Dopo la stampa di questo primo volume fu pubblicata dall'editore Sansoni, per cura dell'egregio signor Gaetano Milanesi, una ristampa del Vasari, nella quale il signor Milanesi, cui tutti devono essere grati pei molti documenti pubblicati, per le diligenti sue ricerche, per le notizie nuove da lui date e le dotte considerazioni da lui fatte, in un bel Commentario alla vita di Niccola e Giovanni Pisani, trattò con la sua consueta dottrina ed acume l'argomento dell'origine di Niccola. Egli osserva che « de Apulia » non può significare la designazione di una provincia bensì d'una borgata, e per rendere più accettevole l'ipotesi sua, afferma chiamarsi col nome di « Apulia » o Pulia una contrada del Suburbio me-

[1] Vedi la nostra Vita di Buffalmacco, vol. II, pag. 78.

[2] Vedasi Gaetano Milanesi « Documenti inediti dell'arte Toscana » pubblicati nel *Buonarroti*. Roma, 1883, a pag. 127 in nota.

ridionale di Lucca, ed essere a poche miglia da Arezzo un villaggio chiamato Puglia o Pulia (Apulia).[1] Certo il dotto ragionamento non deve mancare di valore ma non ci ha persuasi, e non soltanto per le ragioni dette già a suo luogo, rispetto alle opere da noi ricordate,[2] ma eziandio per quanto lo stesso egregio contradittore osserva, che cioè, quando si trattava di luogo poco conosciuto, solevasi aggiungere qualche altra designazione che meglio lo chiarisse e determinasse. Se adunque si deve anche ammettere che si fosse chiamata Apulia o Puglia una contrada di Lucca, ovvero un qualche oscuro villaggio del contado aretino, a noi par certo che sarebbe stato appunto il caso d'una qualche più larga e notoria designazione di città o di grossa borgata, per stabilire con topografica precisione il luogo d'origine di persona non ignota. Ma come questo non fu fatto, così noi non ci sentiamo tratti a mutare l'opinione nostra, che cioè la designazione pura e semplice « de Apulia » usata in modo tanto assoluto e senz'alcuna limitazione, non possa veramente riferirsi se non all'Apulia, provincia del reame di Napoli.

E ancora diciamo che, quand'anche non fossero mai esistiti nella Toscana quei nomi di Apulia, si sarebbe pur sempre dovuta studiare la questione nelle attinenze dell'arte, al lume comparativo cioè delle sculture del tempo. Ma come su tal proposito non ci persuase quel che aveva scritto lo Schnaase, così non ci persuade oggi neppure quel che da ultimo dissero il Semper e il Dobbert; bensì ci atteniamo, considerata la questione nei rispetti dell'arte e al lume dello studio analitico delle opere di quei maestri, in comparazione con quelle a suo luogo ricordate, all'antica nostra persuasione da

[1] Vedasi Vasari edito dal Sansoni, vol. I, pag. 321, *Comm.*
[2] Vedi Cap. IV di questo volume.

noi manifestata nel Capitolo IV, in cui abbiamo discorso di Niccola e Giovanni Pisani. Ma comunque voglia o possa intendersi siffatta questione, non ci sembra inutile aggiungere come le ricerche da noi fatte per chiarire donde Niccolò trasse prima la ispirazione dell'arte sua, non derivassero già, da parte nostra almeno, da alcun preconcetto di voler menomare l'importanza dell'arte Toscana, ma unicamente dal desiderio del vero, poichè dicemmo già una prima volta e lo ripetiamo non meno convinti oggi, che « l'onore di aver rigenerato l'arte si » deve pur sempre alla Toscana, tanto se si ammette che » Niccola sia nato a Pisa, ma educato all'arte nelle pro- » vincie meridionali d'Italia, dove ne fioriva una così » somigliante a quella di lui, quanto se vuolsi nato in » Puglia. »

Dipinti di Giotto nella Cappella del Palazzo del Podestà in Firenze.

Egualmente non abbiamo motivo di ricrederci oggi su quello che abbiamo detto già prima rispetto alle pitture nella Cappella del Palazzo del Podestà in Firenze.[1] E questo ci parve utile aggiungere dopo che abbiamo letto nel dotto Commentario alla Vita di Giotto edita dal Sansoni,[2] come l'illustre signor Milanesi torni a negare che Giotto ne sia stato l'autore.

[1] Vedasi il Cap. X a pag. 429 e seguenti di questo volume.

[2] Vedi Vasari edito dal Sansoni, Tom. I, pag. 413 e seguenti. Commentario alla Vita di Giotto.

FINE DEL VOLUME PRIMO.

INDICE DEL VOLUME PRIMO.

ERRATA-CORRIGE.

Pag.	lin.		
62	28	dall' attaccatura delle crabelle del naso	dalla radice del naso al di sotto della glabella
110	4	che sta sulla	rappresentato nella
135-136	(note)	Consolo	Conciolo
151	3	A pochi passi da Civita Castellana	In Civita Castellana
167	1 e mar.	Santa Maria Campitello	Santa Maria in Campitelli
176	37	cavato dall' originale fu ora	Cavato dall'originale, prima che fosse coperto; fu ora
194	19 e 20	un pulpito dedicato a San Pantaleone. Codesto pulpito è sorretto da colonne	un pulpito sorretto da colonne
199	2	da Bartolommeo da Foggia	da Nicola di Bartolommeo da Foggia
306	1	vissuto trent'anni incirca	il quale scrisse dieci o dodici anni
308	5	dalle rigonfie crabelle	dall' attaccatura del naso sotto la glabella
332	6	Monte Tabor	Monte degli Oliveti
393	3 e 4	Un pennone con la croce sormontata da un Serafino con sette stelle all' intorno	Un pennone, avente la croce circondata da sette stelle e sormontato da un Serafino
438	24	Tahrbuch der deutschen Dantes gesellschaft	Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft
439	26	idem	idem
440	34	nuovamente pubblicato	per la prima volta pubblicato
464	24	dell'Antico e Nuovo Testamento	del Nuovo Testamento
470	10	è dipinta in vicinaza	è dipinta per ultima in vicinanza
ivi	24	nel corpo della chiesa e nella cappella	nel corpo della chiesa
502	33	in Palatio Communis	in Palatio Comitis
591	9	nella stessa Galleria	nella Galleria
ivi	16	Nothumberland	Northumberland

Belle Arti

CELLINI (Benvenuto). *Trattati della Orificeria e della Scultura.* Ricordi, Lettere e Poesie; per cura di Carlo Milanesi. — Un volume.................................. *Lire* 4. —

DUPRÈ (Giovanni). *Pensieri sull'Arte e Ricordi autobiografici.* — Terza edizione con le ultime giunte e correzioni, e il ritratto dell' Autore. — Un volume........................ 4. —

—— *Scritti minori e lettere* con un' *Appendice* ai Ricordi Autobiografici per L. Venturi. — Un volume............... 4. —

FORNI (Ulisse). *Manuale del pittore restauratore.*--Un volume. 4. —

GUASTI (Cesare). *Opuscoli concernenti all' Arti del disegno e ad alcuni artefici.* — Un volume........................... 2. 25

MARCHESE (Padre Vincenzo, de' Predicatori). *Scriti vari.* — Seconda edizione, riveduta e accresciuta dall'Autore.— Due volumi.. 3. 50

Contiene: *Sunto storico del Convento di San Marco di Firenze. — Commentari alla Vita di Antonello da Messina, o della Pittura a olio — alla Vita e alle Opere di Matteo Civitali, scultore e architetto lucchese — agli Scritti artistici di Leon Battista Alberti — alla Vita di Gentile da Fabriano. — Illustrazioni di alcuni dipinti della R. Accademia fiorentina. — Dei Puristi e degli Accademici e altri Scritti.*

MASSARANI (Tullo). *Studi di Letteratura e d' Arte.* — Un volume... 4. —

MUSSINI (Luigi). *Scritti d' Arte.* — Un volume.............. 2. 50

PASSAVANT (J.-D.). *Raffaello d' Urbino e il padre suo Giovanni Santi.* Opera tradotta, corredata di note e di una notizia biografica dell' Autore da Gaetano Guasti. Tre volumi.. 12. —

RANALLI (Ferdinando). *Storia delle Belle Arti in Italia.* — Terza edizione riveduta dall' Autore. — Tre volumi...... 12. —

In Appendice contiene: *Saggio storico morale, ec., in difesa della Storia delle Arti. — Dialogo sulla Pittura religiosa. — Discorso sopra Leonardo da Vinci nell' Accademia di Firenze. — Discorso per inaugurazione delle lezioni d' istoria nella medesima. — Discorso all' Accademia di Ravenna.*

RIDOLFI (Michele). *Scritti d' Arte e d' Antichità,* a cura di Enrico suo figlio. — Un volume........................... 4. —

VILLARI (Pasquale). *Donatello e le sue opere.* — Un opuscolo in-8°.. 1. —